584

teatrul

7
1957

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia D E L E A N U Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

www.cimec.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

YA

t e a t r u l

iulie **7** 1957

anul II

CONCURSUL TINERILOR ACTORI

pag

Horia DELEANU **Jocul premiselor şi concluziilor** . . . 3
Radu STANCA — Viziunea regizorului; **Mihai GHIMPU** — Virtuţile unei echipe tinere; **János SZASZ** — Omogenitatea colectivului; **Maria VLAD**—Regenerarea unui om; **Mira IOSIF**—Spiritul colectiv în spectacol; **T. STAICU** — Număr şi calitate; **Fl. P.** — Montserrat decide; **Al. POPOVICI** — Încercări... căutări...; **Mihail LUPU** — După încă douăzeci de ani...; **Lucia BOGDAN** — Dar unde-i... tinereţea?; **Mihai CRIŞAN** — Un accident; **Ion D. SÎRBU** — De ce toate acestea?, Rîsul moralizator; **Al. DIMA** — O tragedie contemporană; **Ecaterina OPROIU** — Voioşia tragică 5
Laureaţii Concursului 35

IN MEMORIAM

George VRACA **Omagiu** 37
Paul CORNEA **La moartea unui om între oameni** . . 38
Lucian RAICU **„Caragiale în vremea lui"** 42
— **Două inedite** 46

Simion ALTERESCU **Reîntoarcere la teatrul poetic** . . 47
Florian POTRA **Eduardo De Filippo sau Napoli astăzi** . 53

— **Perspective** 61

Maria FILOTTI **Am ales teatrul...** 63
Al. CRITICO **Belcot** 76

Margareta NICULESCU **Cuvinte despre păpuşarii chinezi** . . 79
— **Vilho Süvola: „Cunosc şi apreciez teatrul romînesc"** 84

DEBUTURI IN CRITICĂ

Magda ROMANESCU **Insemnări despre V. Maximilian** . . 87

Sc 222.550

www.cimec.ro

INSEMNĂRI

pag.

Distincţii acordate unor oameni de teatru; I. D. S. — Rol pe scenă, nu „rol" pe statul de salarii; D. VASILE — Actori inovatori la Teatrul Armatei; Valentin SILVESTRU — Dialog cu un cronicar; Sandina STAN — Gînduri pe marginea unui concurs; Leonard PAUKEROV — Ultimul actor din trupa lui Millo...; A. P. — Două piese originale 91

MERIDIANE

D. VLAD — Discuţii despre teatru; — „Căi noi în operetă"; — În cinstea marii sărbători . . . 97

Ştiri din...

U. R. S. S., Franţa, R. P. Polonă, Canada, R. P. Chineză, Anglia, R. Cehoslovacă, R .P. Ungară, R. P. Albania, Danemarca, Italia, Uruguay, R. D. Germană, Uniunea Sud-Africană, Olanda, R. P. F. Iugoslavia, R. F. Germană 101

CĂRŢI — REVISTE

Sergiu MILORIAN — Poetul „Cidului"; Constantin ŢOIU — Aristofan în romîneşte 107

CALENDAR 111

ANCHETA NOASTRĂ 112

Coperta: Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Jocul premiselor și concluziilor

Ne-am învățat, de la o vreme, să sărbătorim, cu regularitatea aproximativă a revoluției solare, muzele teatrului. Cei care vor răsfoi peste veacuri cronica vremii noastre vor putea întîlni, probabil, într-un colț de pagină, o însemnare destul de laconică, de felul acesteia: „Prin al cincilea deceniu din veacul XX s-a statornicit obiceiul, pe meleagurile carpatine dinspre Dunăre, să se prăznuiască alternativ Decada dramaturgiei originale și Concursul tinerilor actori, mijlocindu-se astfel cunoașterea, înăuntrul unor competiții festive, a planurilor caracteristice mișcării teatrale din epoca pomenită".

Desprinși de perspectiva amplă a istoriei, contemporani ai unor considerabile evenimente, n-avem întotdeauna conștiința fermă a gravității, a însemnătății lor. Păstrînd proporțiile, sînt sub imperiul impresiei că n-am izbutit încă să surprindem, în depănarea febrilă a ultimilor ani, valoarea acestei noi tradiții culturale înscăunate trainic la noi. Pe zi ce trece, însă, devenim mai înțelepți și ni se cade, intuind mai bine dimensiunile evului în care trăim, să coborîm pînă în intimele profunzimi ale faptelor, desluşindu-le cu supremă minuțiozitate substanța.

Încercam în revista noastră, mai anul trecut, după desfășurarea primei Decade a dramaturgiei originale, să considerăm incontestabilele succese înregistrate nu numai ca pe niște concluzii, *ci mai cu seamă ca pe niște* premise *admirabile de dezvoltare a teatrului romînesc. Unele așezăminte teatraliceşti și-au construit, însă, o altă optică: au agățat în cui diplomele obținute și, considerînd că cerneala nu se șterge atît de lesne, și-au mîngîiat sufletele, privind cu nesaț consemnarea laurilor și visînd, ca într-o poveste minunată, la perpetuarea lor, în afara oricărui efort nou. Cum se explică altfel inexplicabil de slaba comportare, în 1957, a tinerelor echipe de la Galați și Oradea, sărbătorite, fără a precupeți elogiile, în anul de glorie 1956? Sau, îi mulțumește oare astăzi pe cei de la Național, în perspectiva premiselor stabilite de nenumărate discuții, concluzia acordării indulgente, pentru* prima *noastră scenă a unui modest premiu* doi, *aliniat riguros după micile și eroicele teatre de la Baia Mare, Sf. Gheorghe ș.a.? Tot așa e cel puțin paradoxală neparticiparea Teatrului* Tineretului *cu un spectacol întreg în faza finală a Concursului* tinerilor *actori. (Vă dezvălui, în treacăt, un secret: s-ar putea întîmpla ca premisele să fi fost create, dar concluzia juriului, în faza regională, a contestat limpede posibilitatea apariției* Ultimei generații *— versiunea T.T. — în rîndul spectacolelor promovate pentru ultima etapă.)*

Aceste cîteva anomalii nu împietează, însă, asupra peisajului general al Concursului care, dovedind și o serie de inegalități, a confirmat totuși marea vitalitate a mișcării noastre teatrale.

www.cimec.ro

A fost evidentă și aici afirmarea unor noi forțe regizorale, care împrospătează cu talent mijloacele de expresie ale scenei noastre. Cine a auzit pînă astăzi — făcînd abstracție de înzestratul și ceva mai cunoscutul Horea Popescu — pronunțate limpede în categoria „regizori" numele aproape complet anonime ale lui Radu Penciulescu și Taub Ianos, Lucian Pintilie și Ariana Kunner Moisescu? Ureau să nădăjduiesc, pornind de la premisele spectacolelor realizate de ei — în care am întîlnit schițate sensibilitatea Arianei Moisescu și ingeniozitatea lui Lucian Pintilie, puterea de sinteză a lui Radu Penciulescu și justa intuiție dramatică a lui Taub Ianos — că vor îndreptăți, cu vîrf și îndesat, premiile tinereții lor artistice. Urmînd logica asociației prin contrast, sînt de neiertat, nu numai în comparație cu valorile remarcabile pomenite mai sus, rudimentarele exerciții... regizorale, rafinate instrumente de tortură pentru spectatori, prezente în O mie de ani *(Ploești)* și Copilul altuia *(Petroșani).*

Pe planul decorurilor, am avut satisfacția să urmărim, în asentiment cu tendințele actuale ale teatrului nostru, și în rîndurile celor mai tinere vlăstare ale scenografiei, intenția explicită de abandonare a constructivismului dizgrațios și a platitudinii colorate, în folosul stilizărilor sugestive, susceptibile să transmită esența și nu aparența realității. Mihai Tofan, Dan Nemțeanu, Adina Reich și Sergiu Singer și-au folosit paleta generoasă, comunicînd cu sala prin intermediul acestui limbaj plastic. Și, poate tocmai pentru a ne demonstra că nu trebuie să avem nici un regret în raport cu moda desuetă a decorului naturalist, Elena Forțu, un element de altfel talentat, ne-a jignit ochiul și simțul estetic în general, improvizînd pentru piesa Copilul altuia *o mică grădină botanică, în care erau aglomerate obositor variate specii de frunze, flori exotice și un... columbar, pe deasupra.*

Este neîndoielnic că cea mai impresionantă a fost demonstrația tinerilor actori. Ei au venit, între altele, să ne amintească valoarea deosebită a școlii de interpretare românească, obligîndu-ne, în pofida unei lăudabile modestii, să ne obișnuim cu ideea că marii noștri actori sînt, în mod incontestabil, de respectabilă talie europeană.

În desfășurarea Concursului, am remarcat, din păcate, și lamentabile surîsuri fardate (la Teatrul Național din Cluj, de pildă), și o sumă de roluri care au rămas înscrise în distribuții fără să ajungă la înălțimea unor personaje autentice. Dar nota dominantă a constituit-o, fără posibilitate de îndoială, tratarea inspirată a partiturilor actoricești, dovada des repetată a manifestării unor talente valoroase. Mi s-a părut vicioasă obligația regulamentară rigidă a alegerii exclusive de piese cu tematică de tineret. Aceasta a limitat, pe de o parte, posibilitatea găsirii textelor celor mai interesante și mai potrivite pe măsura unui ansamblu sau a altuia; pe de altă parte, a constrîns actorii tineri să-și joace întotdeauna vîrsta proprie, ceea ce nu-i avantajează în fond, mărginind în același timp putința întrezăririi realelor lor perspective artistice de-a lungul unei întregi și complicate cariere. Învingînd și aceste piedici obiective, hărăziții noștrii actori și-au impus temperamentele artistice, făcîndu-ne să uităm, de cele mai multe ori, că n-au atins încă vîrsta majoratului în teatru. Olga Tudorache, de exemplu, a găsit accente impresionante, care păreau făgăduieli pentru viitor — ce bucuroși am fi să nu ne înșelăm! — de îmbogățire a limbajului nostru scenic. Lia König Stolper a pedalat neobosit pe o ascuțită sensibilitate, materializată în mijloace de supremă simplitate. C. Rautzki, recitînd un text destul de ingrat, a trecut cu virtuozitate matură „punțile", dovedind abilitatea însăilării artistice a ideilor diverse în armonia unui personaj solid implantat în economia spectacolului. Un tînăr actor — care, culmea ironiei, nu și-a găsit un an de zile un rol mai acătării în orașul de sub Tîmpa —, pre nume Gheorghe Urînceanu, a sedus sala în spectacolul ieșan cu piesa lui Maxwell Anderson, Pogoară iarna, *prefigurînd, poate — și aici am vrea să nu fim profeți mincinoși — un Romeo sau un Hamlet.*

Și nu numai ei... Atîția alții...

www.cimec.ro

Riscînd să fiu socotit monoman, cu disponibilităţi evidente în domeniul ideilor fixe, consider, pe marginea ultimului mai de ploioasă, primăvară sărbătorească, că dispunem de excepţionale resurse artistice, care trebuie să constituie premisele *unei mature chibzuinţe, susceptibile să ne ducă în anii următori la* concluziile *ferme ale unei înfloriri teatrale, comparabilă, şi nu în dezavantaj, cu multe ţări de mari tradiţii pe acest tărîm.*

Viziunea regizorului

Teatrul de Stat Baia Mare : *Inspectorul de poliţie* de I. B. Priestley

Discuţiile asupra regiei, purtate recent în publicaţiile noastre, au rodit nu numai pe tărîmul abstracţiilor, ci şi pe acela al realizărilor concrete. Impulsul dat de aceste discuţii artei regizorale, cît şi — mai ales — lărgirea considerabilă a concepţiei despre sensul şi semnificaţia creaţiei regizorale au prilejuit în timpul din urmă cîteva realizări remarcabile din partea unora din regizorii care au dezbătut problemele. Îndeosebi, regizorii încă în plină formare profesională, cu stilul în germene dar cu pasiunea în efervescenţă, după ce au abordat temele, s-au grăbit să treacă la fapte, şi într-o seamă de spectacole noi, poezia îndrăznelii, patosul pledoariei filozofice, fervoarea transfigurării creatoare a textului şi-au arătat semnele binefăcătoare. Astfel, în spectacolul *Inspectorul de poliţie* (An Inspector Calls) de I. B. Priestley, jucat de Teatrul de Stat din Baia Mare, pecetea „viziunii regizorale" nu a mai rămas numai un mod arbitrar de a desemna partea ce revine regizorului în activitatea de realizare a spectacolului, ci s-a impus ca o realitate „de fapt", în afara căreia spectacolul nu poate fi discutat. Căci, dacă în ceea ce priveşte ansamblul actoricesc, spectacolul nu a vădit o unitate armonioasă, ba dimpotrivă distonanţe, el a continuat să rămînă totuşi „un întreg", un corp organic bine închegat, datorită tocmai faptului că a existat într-adevăr, în acest spectacol, o „viziune" regizorală. Transpunerea scenică a piesei lui I. B. Priestley a ocazionat regizorului Horea Popescu transmiterea poetică a unor gînduri personale, şi pentru că regizorul a avut „ceva de spus" în acest spectacol, spectacolul a izbutit să transmită în chip major mesajul scriitorului. Regizorul (care împreună cu M. Crişan semnează şi decorurile) a tratat piesa ca pe o tragedie; şi în acest sens, el a organizat atît plantaţia scenică, cît şi mişcarea personajelor. Implicaţiile sociale ale textului au dobîndit o rezonanţă puternică, fiindcă ele au primit un ecou amplu prin această tratare. Chestiunea răspunderii sociale, apoi cea a răspunderii individuale, care sînt temele de bază ale piesei lui Priestley, n-au rămas numai pe planul unei „drame sociale", ci au urcat pe acela al unei tragedii morale, în care s-a dezbătut ceva mai mult decît problema răspunderii sau a remuşcării individuale ; s-a dezbătut însăşi problema „conştiinţei" sociale.

Un regizor mai puţin poet s-ar fi lăsat, desigur, sedus de ţesătura impecabilă a intrigii şi ar fi căutat să sublinieze jocul acestor iţe care se ţes subtil şi ingenios şi, mergînd pe linia neprevăzutului, ar fi accentuat „surpriza" şi „neaşteptatul". Or, tocmai aci mi se pare că regizorul Horea Popescu a izbutit un lucru deosebit.

Privind intriga dinăuntru şi nu dinafară, a accentuat tocmai „previzibilul", încît

Vladimir Jurăscu (Gerald) şi Ileana Popp (Sheila)

www.cimec.ro

spectatorii, avizați de la început despre ce e vorba prin metafora „conștiinței care apasă" (un tavan mobil care, chiar de la apariția inspectorului, cobora asupra personajelor), s-au putut „aștepta" la ceea ce avea să se întîmple: prăbușirea finală, catastrofa. În locul „eventualității" dramatice, așadar, regizorul a preferat să sublinieze „inevitabilul" tragic.

Cu această optică, spectacolul a cîștigat, fără îndoială, în profunzime. Zvîrcolirile personajelor în scenă, prelingerile lor continue pe pereții decorului, între care păreau țintuite ca într-o cușcă, fuga lor de la punctul aproape imobil al inspectorului (fuga de răspundere) au fost realizate printr-o ingenioasă împletitură de mișcări.

Din păcate, pentru că altfel spectacolul ar fi putut fi ireproșabil, actorii nu au secondat în permanență pe regizor și mai ales nu s-au adaptat întotdeauna stilului ce trebuia să decurgă în chip firesc din concepția lui. Și desigur, în această privință, vina îi aparține, căci munca cu actorii era necesar să fie dusă tocmai în sensul unei armonizări a acestora cu propria sa viziune. Deși au vădit cu toții calități profesionale remarcabile, ei au jucat fără unitate și inadvertent. În rolul Inspectorului Goole, S. Mihăilescu-Brăila a fost purtătorul patetic al ideilor piesei, realizînd un joc excelent și complex cu o uimitoare economie de mijloace. Ștefan Iordănescu, foarte bun comic, în Arthur Birling nu a fost la locul lui, căci actorul se transmite mai mult pe sine și aerul simpatic ce-l caracterizează. Lulu Savu, în Sybil Birling, dintre toți interpreții cea mai aproape de linia britanică, s-a rezumat prea mult la distincția exterioară a personajului și nu a potențat îndeajuns procesul lui interior. Vl. Jurăscu, în Gerald Goft, cu stîngăcii care nu au lăsat să transpară cinismul flegmatic al plutocratului. În sfîrșit, Ileana Popp și Emil D. Reus, în Sheila Birling și Eric Birling, au izbutit să contureze în mare măsură personajele, deși cea dintîi s-a arătat încă prea sfioasă în clipele de mare tensiune, iar cel de al doilea, prea placid în aceste momente.

Radu STANCA

Virtuțile unei echipe tinere

Teatrul Național Craiova: *Ultima generație* **de V. Nițulescu și Fl. Vasiliu**

Le place adesea unora — printre ei și dramaturgi — să vorbească despre un pretins divorț între critic și spectator. Criticul, spun ei, este un „profesionist", meseria lui este de a scrie despre alții. Și atunci, indiferent dacă cristalinul ochiului îi funcționează normal sau nu, el își pune pe nas o impozantă construcție cu lentile măritoare, prin care orice amănunt riscă să capete proporții de catastrofă. Spectatorul este mai indulgent, mai dispus să recepteze, mai generos, și în fond „succesul" unei piese sau al unui spectacol de el depinde. Nu vreau să contraargumentez și nu numai pentru că aș putea fi suspectat că o fac „pro domo", ci mai ales pentru că socot că nu este necesar și că adevărul se află undeva la mijloc. Angajarea exclusivă pe un drum de felul celui amintit mai sus, în vederea stabilirii valorilor, poate fi însă uneori riscantă. De pildă, în cazul piesei și spectacolului cu *Ultima generație*, prezentat de tinerii din colectivul Teatrului Național Craiova.

Am aplaudat alături de o sală, cu adevărat plină pînă la refuz, rezultatul muncii artistice a acestor tineri: regizor, scenograf și interpreți. Și totuși, vecină cu entuziasmul era — cel puțin la mine și probabil și la mulți alții — neplăcerea față de un text nu lipsit de unele virtuți, dar nici de foarte multe deficiențe.

Am urmărit prin acest text povestea unui grup de tineri absolvenți ai unei școli normale, tineri dovedind la început un oarecare spirit protestatar și care odată ajunși pe front se concretizează în acțiuni împotriva ocupanților naziști. Reîntorși după război în „civilitate" își pierd însă brusc și inexplicabil orice orientare, vagabondează și recurg la mijloace puțin recomandabile pentru a putea subzista... Și totuși sîntem după 23 August cînd tineri ca aceia despre care vorbim nu trebuiau să caute prea mult pentru a găsi un drum în viață!... În locul acestor căutări asistăm cu totul inexplicabil la niște prăbușiri în neputință, străine de realitățile noastre — sîntem chemați să-i urmărim trăind între ruine, să-i vedem complăcîndu-se mai mult sau mai puțin în această atmosferă de „azil de noapte",

www.cimec.ro

să-i auzim filozofînd ieftin și strident, să aplaudăm în final tirade justițiare exagerate, fără îndoială, ca ton și anvergură în raport cu dimensiunile reale ale faptelor. Este greu de presupus că Radu Penciulescu, care semnează direcția de scenă, sau actorii talentați care l-au secondat nu și-au dat seama de scăderile piesei. Aș fi mai degrabă înclinat să cred dimpotrivă și că tocmai o bună și dreaptă analiză a textului a fost hotărîtoare în frumoasa reușită a spectacolului. Regizor și actori au încercat să umple golurile, să elimine pe cît posibil fisurile de logică dramatică, să completeze fizionomia scenică a unor tipuri subred construite, plecînd de la o idee de bază care era însăși aceea a piesei.

Ultima generație vrea să fie o mărturisire patetică a refuzului de a mai trăi tinerețea în condițiile în care au trăit-o acești eroi, un protest împotriva orizonturilor închise care le întîmpinau anii adolescenței, o expresie entuziastă a setei lor de a trăi o viață plină, în care să-și poată valorifica aptitudinile. Acest mesaj a fost preocuparea principală a colectivului craiovean și înspre transmiterea lui artistică au fost îndreptate toate eforturile. Lucrul apare limpede, chiar de la prima ridicare a cortinei. Lumina reflectorului cade pe obrazul unui tînăr care începe să citească cronica zilelor ce vor fi mai încolo evocate. Sîntem în zori de zi, într-o clasă a unei școli în care se pregătesc viitorii învățători. Pe fundal, primele raze ale dimineții luminează un cer proaspăt smuls întunericului. Se văd chiar profilate niște ramuri de copac. În momentul începerii acțiunii, din podul scenei coboară însă un perete care ascunde acest cer și restabilește astfel, la un mod emoțional, raportul real între visarea spre libertate a tinerilor elevi și ferecarea acestor visuri zidurile reci și ostile ale școlii. Multe, foarte multe momente din spectacol sînt pe aceeași linie de traducere artistică a mesajului.

Scenă din actul III

Direcția de scenă și actorii s-au ferit de a cădea în retorismul care-i pîndea la fiece pas. În această treabă, pe care tinerii o fac cu toată seriozitatea și răspunderea, străbate și o undă de emoție în fața „aventurii", specifică vîrstei, o nuanță de „joc periculos", în care „se prind". Mai cu seamă, a realizat artistic acest lucru Constantin Rautzki (Pleșoianu), atunci cînd s-a tîrît în spatele ofițerului german pentru a-i descărca revolverul. Apoi, scena din actul III, cînd Ion Marinescu (Osidon), poetul grupului, își clamează dorința de a trăi și a crea ; de asemenea momentul impresionant pe care-l realizează tînărul actor Vasile Nițulescu (Iordănescu), alături de Silvia Popovici (Maria), în scurta dar atît de înduioșătoarea cerere în căsătorie pe care i-o face Mariei.

Un alt lucru care mi s-a părut deosebit de valoros în spectacol a fost priceperea cu care au fost mînuite grupurile. Una din caracteristicile acestei piese este că ea ține mereu în scenă cel puțin patru sau cinci interpreți. Problemele mișcării scenice, ale descompunerii și recompunerii grupurilor, fără ca să se simtă și să obosească ochiul, au fost foarte grele. N-am resimțit însă în cursul spectacolului nici un fel de oboseală de genul aceleia de care aminteam. Totul era bine și grațios mișcat, cu un remarcabil simț al echilibrului și al plasticului. (Observația rămîne valabilă chiar pentru acele tablouri și scene cu a căror soluționare nu sînt de acord.) Tocmai de aceea, unele rezolvări — printre care în special cea dată finalului (de fapt, întregului act IV) — au apărut stridente. Mi se pare că în cazul acestui act IV, în cuprinsul căruia se desfășoară procesul în care grupul de tineri este acuzat de furt, a intervenit din partea regizorului o nepotrivită „rațiune artistică". Pornind de la ideea justă de a da spectacolului un ritm din ce în ce mai crescut, el a ieșit nepermis de mult din aria totuși limitată a semnificației faptelor, împrumutînd acestora potențe pe care ele virtual nu le aveau. Mai clar vorbind, s-a uitat că este vorba despre

www.cimec.ro

o acuzație oarecum măruntă și s-a lăsat ca pledoariile să se ridice pînă la o forță și o tonalitate demne doar de luptători într-adevăr încercați și luminați. S-au neglijat aici complet nedumeririle și inconsecvențele acelorași tineri, din actul III, faptul că viitorul nu era pentru ei clar, după cum clare nu le erau nici cauzele care le ferecau orizonturile. Naivitatea și cruditatea artistică a autorilor, care au pierdut simțul realității atunci cînd au scris acest act așa cum l-au scris, au fost aici preluate și amplificate de regizor dintr-o pură ratiune formală. Analiza textului, a lipsurilor lui, nu a mai funcționat de astă dată cu precizia cu care a funcționat pentru primele trei acte, și s-a căzut în greșeală.

Pentru toate calitățile acestui bun spectacol, tinerii de la Naționalul din Craiova m-au entuziasmat. Mi se pare că munca și experiențele lor merită să fie urmărite cu toată atenția și evidențiate. Deoarece, cred că ar fi prea mulți dacă i-aș înșirui aici pe toți acei care joacă în *Ultima generație*, socotesc că ar fi nedrept să nu numesc cel puțin cîțiva foarte buni dintre cei buni: pe Constantin Rautzki, Ion Marinescu, Amza Pellea, Pavel Cîsu și, alături de scenograful I. Popescu-Udrișteș, mai ales, regizorul Radu Penciulescu. Spectacolul prezentat de tinerii craioveni s-a mai distins încă prin ceva, pe care merită pus mare preț, și anume: o conlucrare artistică dintre cele mai reușite cu actori mai vîrstnici, care i-au sprijinit cu mult elan, tratîndu-i cu dragoste și înțelegere. Cred că și tinerii din teatru sînt recunoscători lui Remus Comăneanu, lui Manu Nedeianu și Ovidiu Rocoș, care — prin creațiile lor remarcabile — au contribuit la nivelul artistic ridicat al spectacolului.

Mihai GHIMPU

Omogenitatea colectivului

Teatrul Secuiesc de Stat Sf. Gheorghe: *Speranța* de Heyermans

Pentru ca publicul romînesc și, eventual, vreunul din teatrele sale să cunoască și, poate, să pună în scenă piesa lui Heyermans: *Speranța*, să mi se permită cîteva precizări istorice în legătură cu cariera ei pe scenele maghiare. Considerat în genere ca un scriitor naturalist (s-au făcut dese apropieri între specificul realismului său și cel al lui Gerhard Hauptmann), piesa olandezului Heyermans a constituit un prețios prilej de manifestare a tendințelor realiste — pe atunci doar socializante — din teatrul maghiar. Modesta grupare teatrală „Thalia" a reprezentat-o — între cele două războaie — pe scene improvizate, în fața unui public simplu, dar întotdeauna cu mult succes. Pe vremea aceea nu apăruse încă Nil al lui Gorki, astfel că, pentru teatrul european, lupta îndîrjită a pescarilor lui Heyermans împotriva unor condiții de viață inumane reprezenta un act de curaj artistic pentru orice teatru care îndrăznea să-l pună în scenă.

Pentru noi, așadar, prezența pe scena Teatrului din Sf. Gheorghe a „pescarilor speranței" nu mai e o noutate, ci un fapt istoric. În conflictul ce se naște între inumanul armator Jansen și o biată familie de pescari exploatați de el, răzbate pînă la noi drama unei epoci din fericire apuse. Cu toate că în acest conflict între omenesc și inuman cade victimă omenescul, noi simțim totuși limpede pentru care categorie de eroi bate inima scriitorului. Au procedat inteligent cei din Sf. Gheorghe, prin faptul că nu au conturat un așa-zis erou pozitiv din pescarul Karol, care, deși își strigă revolta acuzîndu-l direct pe Jansen de mizeria semenilor săi, deși împotriva voinței sale se îmbarcă pe vas în sunetele Marseillaisei, posedă totuși un crez justițiar prea primitiv, prea anarhic spre a putea constitui baza unei conștiințe socialiste. Interpretarea colectivului din Sf. Gheorghe l-a lăsat pe Karol așa cum este, mulțumindu-se să alăture revoltei sale spontane, frumusețea umană a sufletelor celorlalți pescari nevoiași. De aceea, virtutea fundamentală a spectacolului constă în excelenta sa atmosferă. Actul I începe lent, în ritmul banal al cotidianului: sîntem în dimineața unei oarecare zile de muncă. Tensiunea crește pe măsură ce vine vorba despre reîntoarcerea din închisoare a lui Karol și culminează prin apariția acestuia în scenă. Dintr-o dată se creează acea specifică atmosferă de tensiune, care permite apoi ca elementele în aparență banale ale vieții de toate zilele să fie la un moment dat convertite într-o veritabilă încordare dramatică. Actul II mi s-a părut cel mai reușit. Tendința colectivului de a aluneca în exagerări naturaliste se estompează aici, făcînd loc unui mai precis simț al măsurii artistice (dovedind astfel că a fost intuit unul din elementele fundamentale ale jocului scenic: crearea de contraste). Actul începe într-o atmosferă ușoară, veselă, într-un ritm sărbătoresc de destindere. Întreaga scenă vibrează de bucuria zilei. Din cînd în cînd însă, în unele gesturi ale pescarilor ușor amețiți, prin cîteva replici amare ale lui Karol, răzbat nuanțe grave care pre-

www.cimec.ro

Scenă din actul II

gătesc şi anunţă tragedia viitoare. Dar umbra transpare abia ici-colo ; lumina şi bucuria inundă scena. În această atmosferă apare dintr-o dată figura sumbră a lui Jansen. Karol — în numele întregii familii — îi interzice acestuia să se amestece în casa altora. Îl ameninţă chiar. Întreaga veselie se topeşte ; încet, încet dispar toţi musafirii. Spectatorul trăieşte încă ecoul bucuriei apuse, cînd în scenă năvăleşte Barend, fratele lui Karol, care o imploră pe Johanna, maică-sa, să nu-l lase să plece cu vasul „Speranţa". Fundul acestuia e putrezit. Johanna, crezînd în cuvîntul armatorului, consideră frica fiului ei mai mic drept laşitate şi permite ca acesta să fie îmbarcat cu forţa (actul III). „Speranţa" se scufundă în timpul unei furtuni şi biaţa mamă primeşte doar o singură mîngîiere : că va putea veni ca servitoare în casa Jansenilor. Spectatorul însă nu a uitat actul al II-lea. Bucuria apusă constituie fundalul tragediei prezente. Şi, în străfulgerările acestei bucurii trecute, tristeţea apăsătoare a celor întîmplate ulterior devine parcă şi mai apăsătoare.

Concepţia regizorală a lui Völgyesi Andras şi Czompok Mihaly s-a putut realiza numai şi numai pe linia coordonării unitare a spectacolului. În această coordonare am simţit într-adevăr cît de unitar este colectivul din Sf. Gheorghe. Există şi multe formule originale în regie, unele din ele chiar spirituale (cum e, de pildă, modul sugestiv prin care apare fiecare personaj în cadrul aproape fotografic al geamului. Păcat însă că, în unele cazuri, apare prea directă intenţia regizorului). Este interesant în actul III, în scena furtunii, efectul pe care-l realizează dîra de lumină mişcătoare a farului în odaia întunecată. Lumina aceasta subliniază metaforic grija şi speranţa femeilor în legătură cu soarta celor plecaţi pe mare. E adevărat că ritmul dramatic scade în ultimul act. Acesta e conceput prea lent : inactivitatea scenică trebuie umplută cu tensiunea mai violentă a aşteptării.

Şi acum, cîteva cuvinte despre interpretare. O asemenea realizare regizorală nu era posibilă fără „surpriza" cîtorva realizări excepţionale din partea protagoniştilor. Amintim, în primul rînd, pe Lázár Erzsébet, care joacă rolul logodnicei lui Karol : ea a dispus de o mare forţă dramatică, realizîndu-se prin mijloace simple şi totuşi convingătoare. Vadász Zoltán, interpretul lui Karol, atît pe linia fizicului cît şi în ţinuta interioară, a subliniat bine dinamismul adînc al acestui erou. Ar fi trebuit poate să renunţe la enervantul său zîmbet nervos. Cu toate exagerările sale, a fost totuşi destul de bun şi Földes Lászlo în rolul tînărului plin de sumbre presimţiri, Barend. Şi fiindcă vorbim de tineri, se cade să subliniem şi jocul lui Botka Lászlo în rolul lui Cobus, bătrînul pescar ajuns în azil; la fel, realizarea lui Tompa Lászlo, care, în rolul contabilului, a armonizat interesant nota umană, caldă, cu servilismul laş al birocratului. Dintre „bătrîni" notăm creaţia excepţio-

www.cimec.ro

nală a Annei Popp (în rolul Johannei). Fără să pronunțe tare vreun cuvînt, bucuria ei obosită, speranța ce izbucnește din cînd în cînd, inconștienta ei resemnare sînt un continuu și evident protest împotriva soartei tuturor Johannelor din lume.

Foarte bune, decorurile lui Völgyesi. Simplitatea lor pozitivă subliniază just caracterul specific al oamenilor. (Poate n-ar fi stricat să fie mai pretențios în aranjarea biroului lui Jansen.)

Rezumînd, colectivul din Sf. Gheorghe a obținut un succes binemeritat; și succesul acesta ne îndreptățește să credem că nădejdile legate de premiera *Speranței* se vor realiza și în spectacolele viitoare.

Janos SZÁSZ

Regenerarea unui om

Teatrul Armatei : *Așa va fi* de C. Simonov

Fără edulcorări, ocolind ferm un fals patetism eroic, *Așa va fi*, piesa cunoscutului dramaturg sovietic Constantin Simonov, implîntată în realitatea celui de al patrulea an de război, își îndreaptă mesajul optimist spre prima zi de după război, spre acea zi cînd toți oamenii vor purta haina civilă și anii de luptă nu vor fi decît o amintire.

Motivul atît de omenesc și veridic al gravei mutilări sufletești, capabilă să izoleze pe individ de viață, este tratat de dramaturg cu măiestrie artistică și discreție. Simonov conturează un erou complex, original și răscolitor, a cărui evoluție și retrezire la viața emotivă nu pot lăsa pe nimeni indiferent. Cu atît mai puțin pe oamenii plini de optimism, robustețe, dragoste de viață, în mijlocul cărora poposește — prematur îmbătrînit, închis în sine, chinuit de amintiri — inginerul constructor Saveliev, transformat prin forța lucrurilor în colonelul de geniu Saveliev. Deși nu este un melancolic prin vocație, deși are sănătatea morală necesară pentru a nu-și transforma propria-i suferință într-un viciu, reîntoarcerea, cu prilejul unei permisii, în casa în care s-au consumat anii de viață fericită alături de soția și copilul pe care i-a pierdut, nu-l poate lăsa nepăsător. Vibrația durerii lui, ascunsă cu bărbăție, va fi imediat ghicită de locatarii fostei lui locuințe. Savantul arhitect Voronțov, fiica lui, Olea, vor refuza să-l socotească pe Saveliev un „străin", deși drumurile lor nu s-au încrucișat niciodată în trecut. În jurul permisionarului se va țese o conspirație benignă, în care se vor constitui aliați, cu discreție și perseverență, prietenii și cunoștințele sale. Și toți acești oameni încrezători într-un „mîine" pașnic și fericit îl vor sili și pe Saveliev să se dăruiască acelui „așa va fi", promițător și realizabil îndată după victoria împotriva fascismului.

Lipsită de dinamică exterioară, axată doar pe o gradație subtilă a prefacerilor lăuntrice, dificile de marcat de la o scenă la cealaltă, piesa a pretins tînărului regizor Lucian Pintilie, mult simț al măsurii, fantezie în găsirea sublinierilor regizorale și o percepere a acelui lirism particular, de care este impregnată toată piesa. Regizorul a utilizat mijloace regizorale simple pentru susținerea tonalității lirice a piesei, la adăpostul căreia autorul a purces la o analiză psihologică de adîncime. Gradînd cu sensibilitate și inteligență povestea de dragoste dintre Olea Voronțova și colonelul Saveliev, regizorul intervine chiar din scena primei lor întîlniri. Olea scapă un teanc de cărți, îngenunchează să le adune în momentul în care oaspetele tatălui ei intră în casă. Ajutînd-o să culeagă tomurile împrăștiate pe covor, Saveliev are posibilitatea s-o privească mai îndeaproape, să fie plăcut impresionat de vioiciunea, tinerețea și spontaneitatea Olei Voronțova. Racheta de tenis care apare în mîna Lilianei Tomescu (Olea) aparține, de asemenea, fanteziei regizorului. Nu este o idee regizorală gratuită, ci un atribut de reprezentare, conform cu conceptul propriu al regizorului asupra acestui personaj. La adăpostul acestei rachete de tenis, fata, mai curînd băiețoasă, începe să-și descopere unele latențe de feminitate, necunoscute pînă atunci nici ei, nici celor din jur. Sensibilitatea și simțul proporțiilor, care îl secondează în adăugirile și sublinierile momentelor de tensiune lirică și dramatică (trebuie să amintesc ideea leit-motivului muzical, insinuat pe parcursul întregii piese, sau scena cînd Olea, sub vraja ochilor bărbatului iubit, gîtuie melodia și spune alb cuvinte grele de sensuri), sînt puțin stimulate în episoadele comice. Este desigur un procedeu facil, ca un moment de exuberanță să fie subliniat prin aruncarea unor farfurii metalice (de altfel, neprevăzute în text) de la un personaj la altul, după cum inutilă, în raport cu esența personajului, a fost toată scena în care profesorul Voronțov deschide umbrela în casă și-și încalță greșit galoșii. Ar fi foarte

www.cimec.ro

hazardat să tragem, de aici, concluzia impermeabilității tînărului regizor la comic. Dovadă ne stă nota de ironie din finalul tabloului 3, găsită de regizor pentru interpretul lui Saveliev, care recepționează confuz fericirea și se autoironizează pentru incapacitatea și teama de a se dărui tinereții și dragostei. De asemenea, este plin de haz acel „ibric" pentru vodcă, cu care apare mătușa Sașa (sora prof. Voronțov) după mica scenă de ipocrită sobrietate pe care o indicase textul.

Liliana Tomescu în rolul Olei s-a desfășurat pe un diapazon de surprinzătoare cuprindere. A adus în scenă un lirism cuceritor și ingenuu ; cînd logica piesei a cerut, a fost de o exuberanță tinerească, molipsitoare și necontrafăcută, ca să ajungă, în scenele cu Saveliev, dramatică, nespus de caldă și capabilă de dăruire.

Eroina întruchipată de tînăra actriță nu este un personaj liniar, fără meandre și complicații. Olea are, în urma ei, o mică tragedie, asupra căreia planează un echivoc, nu atît pentru alții, cît pentru eroină însăși. Liliana Tomescu știe să găsească sensibilitatea și dezarmanta sinceritate cu care să vorbească despre un pseudologodnic mort, față de care ea știe cel mai puțin ce fel de sentimente a nutrit.

Dar ce energie, ce tonus tineresc se trezesc în aceeași actriță cînd, în locul unor anemice sentimente, fabricate din milă și inexperiență, ea-și simte inima înfiorată de o mare dragoste. Cu cît sentimentele ei față de Saveliev cresc în intensitate, cu atît se operează mai evident feminizarea laborioasei și masculinei studente care-și prepară lucrarea de diplomă.

Sînt seducătoare scenele în care, grațioasă, sinceră, intimidată și totuși hotărîtă să nu se contrafacă, Liliana Tomescu face primii pași spre omul pe care vîrsta și rănile încă necicatrizate îl opresc să creadă că viața poate să înceapă din nou.

Partenerul Olei a fost interpretat de Constantin Codrescu. Actor talentat, cu vădită inteligență, cu o prezență scenică foarte bine marcată, interpretul lui Saveliev s-a limitat de astă dată la o înțelegere unilaterală a rolului.

Poate că tînărul regizor n-a avut destulă autoritate asupra interpretului principal ? Saveliev — în jocul lui Codrescu — și-a acordat licența unor tristeți prelungite dincolo de caracterul personajului, a unor pauze forțate. Numai în scenele cu Liliana Tomescu, molipsit de ritmul ei, Constantin Codrescu revine la un ritm firesc, la o dinamică potrivită

Constantin Codrescu (Saveliev), Gh. Cîmpeanu (Ivanov) și Liliana Tomescu (Olea)

www.cimec.ro

rolului și întregului spectacol. Deși rolul nu se bazează pe acțiune, deși personajele poartă nume rusești, totuși „cehovizarea" textului nu este admisibilă pentru un actor cu resursele lui Constantin Codrescu. După pauzele greoaie, după scăderea vocii, cazul Saveliev pare adesea să se înrăutățească, în loc să meargă ascendent și dinamizat, tocmai atunci cînd există toate premisele pentru ca miracolul să se înfăptuiască. Dar ceea ce aduce, incontestabil, Constantin Codrescu este o noblețe a ținutei și o bună comunicare cu partenerul în scenă.

G. Sion în rolul savantului Voronțov, după o scenă foarte bună și realizată cu mijloace simple în actul I (cînd ascultă confesiunea lui Saveliev), schimbă deodată linia directoare a rolului, încercînd — după cum ni s-a părut — o caricatură nejustificată a personajului jucat. Un savant poate fi distrat, poate fi repezit, dar nu scrie nicăieri că trebuie să devină ridicol și să-și confecționeze ticuri de tot soiul.

Un alt actor care, credem că din exces de zel, și-a supraîncărcat rolul cu semnificații inexistente este Toni Zaharian, în rolul lui Sînițin, moștenitorul și eventual uzurpatorul unor sentimente pe care le ostentează. S-a bazat pe un manierism exagerat, confecționîndu-și un tic inutil al perfidiei.

Eugenia Bosînceanu, în rolul Anei Grigorievna, chirurg militar, aduce o notă de calm reconfortant în scenele cu Liliana Tomescu. În schimb, în scenele cu Codrescu, cînd ar trebui să fie scînteietoare de ironie și să-l trezească din amorțeală, actrița se dovedește prea placidă.

Interesantă este, și de astă dată, Mariana Oprescu, în rolul micului fruntaș Steleanski. Rolurile de travesti i se potrivesc minunat, iar cei care-l țin minte pe Efimcik, vor fi impresionați de noutatea imaginii. „Fruntașul" este un candid și disciplinat militar, cu un glas suav, care are o adorație nedisimulată pentru colonelul Saveliev, dar și o maturizare precoce, o seriozitate voită, ca un fel de pastișă a îmbătrînirii premature a lui Saveliev.

Petru Popa, în rolul locotenentului Vasia Koretnikov, ni s-a părut prea interiorizat, prea reținut. O apariție plăcută (deși nu scutită de o anume exagerare, pe care sîntem tentați s-o punem pe seama aceleiași stîngăcii cu care regia a subliniat momentele comice) a prilejuit Gh. Cîmpeanu în colonelul Ivanov.

O mențiune aparte pentru Maria Sandu, în mătușa Sașa, sora profesorului Voronțov.

Decorurile lui I. Melțer, din păcate inexpresive, încărcate, n-au creat un cadru plastic corespunzător acțiunii scenice.

Așa va fi, cu care Teatrul Armatei s-a prezentat în cadrul Concursului tinerilor actori, cu toate lipsurile semnalate, mărturisește cert virtuțile unui tînăr regizor, al cărui debut ne îndrituiește încrederea în viitoarele sale realizări.

Maria VLAD

Spiritul colectiv în spectacol

Teatrul Național București: *Steaguri pe turnuri* **de M. Stehlik**

Relativitatea criteriilor adoptate de unele teatre în alegerea repertoriului s-a vădit și în stabilirea pieselor pentru Concursul tinerilor actori, prin goana după piese cu „specific" de tineret, din care au rezultat spectacole cu avînt generos, consumat însă, uneori, pe un text ingrat.

Incontestabil, romanul *Steaguri pe turnuri*, ca și celelalte scrieri ale eminentului pegagog Makarenko, se numără printre documentele cele mai emoționante ale primilor ani de după revoluție. Triumful normelor superioare de viață, al noii morale și al demnității în tinerele conștiințe ieșite dintr-o lume în descompunere, lupta pentru făurirea unei noi structuri umane, purificate în focul revoluției, au un caracter pasionant și nu întîmplător au ispitit pe dramaturgi. Din păcate, însă, dificultățile transpunerii materiei epice într-una riguros dramatică se resimt în piesa autorului ceh Miroslav Stehlik. Varietatea și complexitatea caracterelor coloniștilor de la „1 Mai", bogăția episoadelor cărții au dus în mod fatal la o tratare schematică, pe alocuri, sau la o insuficientă selectare a materialului faptic, scăzînd intensitatea dramatică. În ciuda acestor scăderi ale textului, echipa tinerilor actori de la Național a realizat un spectacol interesant, punînd în lumină cîteva calități certe.

www.cimec.ro

Scenă din actul III

Regia Ion Cojar a realizat, în primul rînd, scenele de masă, echilibrul deplasărilor în scenă (o continuă circulaţie umană, chiar atunci cînd nu-i cerută de text), o anume plasticitate a gesturilor care traduc acea intimă familiaritate a vieţii în comun, specifică eroilor, şi mai ales a făcut să apară limpede străduinţa de a imprima întregului spectacol tonalitatea unui optimism curat şi luminos, propriu eroilor descrişi de Makarenko. De altfel, ideea de bază a piesei a fost fertil valorificată şi prin scenografie : delicată sugerare a aspiraţiilor înalte, prin colonadele decorului şi prin stîlpii cu steaguri din fundal. Lipsesc însă din acest spectacol grija pentru detaliul revelator, şlefuirea replicilor, detaşarea amănuntului psihologic, într-un cuvînt, finisajul. Semnificativ pentru această insuficientă studiere a caracterelor şi evoluţiei lor este tabloul 1, care trebuia să aibă un rol covîrşitor în compoziţia piesei. Întreaga purificare morală a tinerilor, evoluţia lor (chiar sinuoasă) de la stadiul de vagabonzi cinici, dezabuzaţi şi consumîndu-şi cu voluptate mizeria, pînă la cristalizarea conştiinţei de constructori demni, a apărut lipsită de greutate, din pricina neconcretizării artistice a punctului de plecare : vagabonzii apărînd iniţial neconvingători, miracolul transformării lor a fost ratat.

În ciuda acestui viciu de regie, valoroase în spectacolul Teatrului Naţional sînt dăruirea evidentă şi emulaţia reciprocă a interpreţilor, compoziţiile realizîndu-se cu o anumită fantezie, subordonată totuşi unei viziuni unitare. Abundenţa rolurilor de prim plan n-a impietat asupra mînuirii plastice a mişcărilor de masă şi în acest sens e exemplară scena şedinţei din actul III, în care se simte tensiunea dramatică din gesturile mute ale fiecărui personaj.

Regia s-a străduit să valorifice la maximum resursele textului, uneori arid, şi trebuie subliniat că pasiunea pusă în montarea acestui spectacol, sentimentul unui puternic spirit colectiv s-au resimţit pozitiv în scenă.

Aşa fiind, interpretarea, în general valoroasă, a imprimat culoare şi vioiciune aproape fiecărui rol în parte. În rolul cu bogate potenţe al lui Igor Cerneavin, Matei Gheorghiu a realizat un personaj interesant, îmbinînd cu fineţe o aparenţă boemă şi cinică, cu un fond omenesc generos. Rîjikov, elementul negativ al piesei, a relevat în persoana lui Dem. Rădulescu, un actor înzestrat cu mari posibilităţi de comedie. Eliminîndu-şi afectarea, ca şi schematismul unor grimase pretins expresive, dar în fond exterioare şi lipsite de conţinut, tînărul actor va trebui să-şi adîncească rolul pe linia unei motivări psihologice mai veridice. Greşit distribuită, talentata actriţă Elena Sereda n-a reuşit să

www.cimec.ro

exprime suficient decăderea morală a Vandei în primul tablou, pentru ca mai tîrziu să suporte o transformare artificioasă de „crin cules din mocirlă". Ceea ce a contribuit însă la împlinirea prezenței scenice a acestor trei personaje principale a fost necontenita lumină iradiată de fermecătoarea apariție a Ralucăi Zamfirescu în rolul lui Vania Galcenko, văcsuitorul fără autorizație, care devine un mic și înflăcărat constructor comunist. Obișnuită cu roluri în travesti, Raluca Zamfirescu a dăruit personajului o mare puritate și gingășie, o sfîșietoare aspirație către frumos și, în final, un elan și o bucurie de o desăvîrșită naturalețe. Nu același lucru se poate spune și despre Didona Popescu, care, de asemenea în travesti, n-a rezistat încercării, frizînd artificialul. În restul rolurilor s-au remarcat: Stamate Popescu (Volenko), Victor Moldovan (Ilia), Mișu Fotino (Alioșa Zîranski) — acesta a fost purtătorul unei principialități candide, dar nu lipsite de sensul umorului —, Const. Stănescu (Ruslan), Catița Ispas (Oxana) și Draga Mihai (Lida). O creație interesantă realizează și Matei Alexandru, în rolul cu nebănuite inflexiuni sentimentale al practicului administrator al coloniei, Solomon Davidovici, dovedind celor care l-au văzut sub înfățișarea visătorului Chirică, variatele posibilități pe care le deține în roluri de compoziție.

E regretabil că tocmai cel care ar fi trebuit să concentreze, ca într-un focar, suma generoaselor trăsături ale coloniștilor, printr-o masivă și simbolică prezență: Iulian Necșulescu (Makarenko), ne-a dat mereu senzația unei rigidități nejustificate și a unei răceli crispate, străine de rol.

Indiferent de aceste observații — care, la urma urmei, justifică prezența cronicarului în sala de spectacol, *Steaguri pe turnuri* rămîne o realizare meritorie, fertilizată de căutările unui colectiv valoros.

Mira IOSIF

Număr și calitate

Teatrul „C. Nottara" : *Ulița fericirii* de I. Prințev

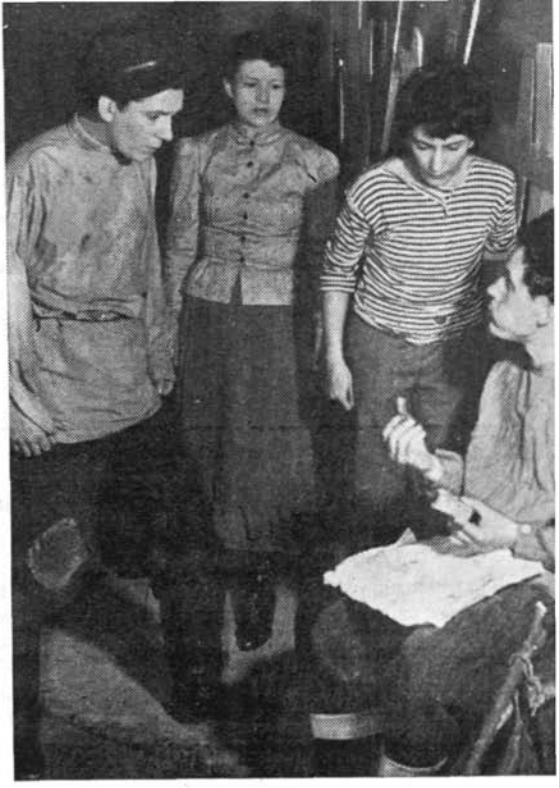
Tinerețea unui teatru — și cînd spunem acest lucru, ne gîndim mai puțin la anii de activitate, și mai mult, mult mai mult, la spiritul în care lucrează, ca și la componența colectivului — este, în primul rînd, o calitate, care îl obligă la o anumită ținută specifică. Cu alte cuvinte, dacă înțelegem că tinerețea poate fi invocată pentru a explica unele carențe în munca teatrului, credem că ea trebuie, în orice caz, să-și pună pecetea *calitativă*, caracteristică, pe tot ce întreprinde și realizează colectivul în cauză. De aceea, ni s-ar fi părut firesc ca — în perspectiva Concursului tinerilor actori — Teatrul „Nottara" să spargă cu îndrăzneală tiparele încetățenite și să-și pună propriii tineri și tinerețea, de pildă, în slujba uneia din piesele acelui cîntăreț al viitorului care a fost Maiakovski. Oricum, trecînd peste aceste considerații și ajungînd „la obiect", mărturisim că ne-a lăsat nedumeriți declarația „de principiu" a celor doi regizori (T. Popa și C. Dinescu), din programul spectacolului de care ne ocupăm. Se spune acolo că Teatrul „Nottara" avea obligația să ofere numeroșilor tineri din colectivul lui *„...condiții optime* (pentru concurs — *n.n.). Așadar,* trebuia aleasă o piesă cu *multe* personaje tinere" (sublinierile ne aparțin — *n.n.*). Așa să fie oare? Înclinăm a crede că nici chiar în această împrejurare — a unui obiectiv circumscris — criteriul numeric n-avea ce căuta, decît, poate, ca un considerent subsidiar. Ni se pare că două erau căile pe care se puteau orienta regizorii în alegerea unei piese. Prima presupunea recurgerea la un text clasic, în orice caz de amplă respirație, cu roluri „bogate", angrenînd o gamă interpretativă cuprinzătoare și care, într-o confruntare spinoasă, să ofere tinerilor actori posibilitatea de a-și descoperi propriile valențe și afinități artistice. A doua cale era aceea a alegerii unui text poate mai puțin darnic și care, tocmai de aceea, să necesite împlinirea lui de către regie și interpreți. În nici un caz, *numărul* personajelor tinere n-ar fi trebuit să constituie criteriul exclusiv în alegerea piesei. Am văzut *Ulița fericirii*, am citit piesa și credem, hotărît, că alegerea lucrării lui Prințev se înscrie pe cea de a doua linie despre care aminteam.

Piesa lui Prințev este o evocare, o poveste despre „cei dintîi", despre tinerii comuniști ai anilor furtunoși 1917—1920, care au pășit primii pe „ulița fericirii omenești";

www.cimec.ro

este un crîmpei de frescă, lucrată în trăsături mari, cu pastă generoasă. Opt tineri ne sînt înfățișați la un moment de răscruce a drumurilor istoriei. Sînt firi diferite, care poartă în ele visuri, năzuințe diferite. Unii — cei mai mulți — se vor întîlni și vor păși laolaltă pe calea cea mare a viitorului, alții, puțini, vor rătăci pe cărări întortochiate și vor eșua într-un impas. De fapt, e o poveste pe care o cunoaștem. Am trăit-o și noi. Comportarea tinerilor pe care ni-i înfățișează autorul nu ne rezervă surprize ; după cum dușmanii lor sînt foarte evident dușmani, de la prima replică ce le-o hărăzește autorul ; iar piesa se încheie cu moartea eroului, pentru „ulița fericirii" viitoare.

Principalul neajuns al spectacolului a constat în viziunea biplană a regiei, care s-a lăsat parcă antrenată de simpatia ce i-o deșteptau — în mod firesc — personajele pozitive ale piesei, uitînd că eficiența mesajului ei cerea, imperios, și reliefarea personajelor negative. De aici, alternanța dintre unele tablouri izbutite în care patetismul a fost atenuat de o ușoară ironie, sau lirismul naiv s-a împletit cu punctațiile unui umor sănătos, și altele, unde schematismul e în floare și conturarea personajelor rudimentară.



Aurel Cioranu (Stiopa), Jeana Gorea (Glașa), Tatiana Popa (Cijik) și Alexandru Lungu (Fiodor)

În rolul uceniculuiStiopa Barabas, Aurel Cioranu se afirmă incontestabil ca unul din elementele cele mai promițătoare ale tinerei generații actoricești ; expresiv, cald, plin de umor, cu o ținută scenică degajată, nuanțînd cu sensibilitate și — ceea ce e lăudabil — cu sobrietate, ne-a înfățișat un adolescent cam sucit, năbădăios, neașezat, dar bun la inimă, cinstit și... foarte simpatic. Alături și — în desfășurarea acțiunii — față în față cu el, Alexandru Lungu i-a împrumutat lui Fiodor Rudîi, țăranul care „așteaptă să se mai lămurească", gesturile, intonațiile, chiar privirea, potrivite personajului. Micile jocuri scenice dintre cei doi, adevărate dialoguri fără cuvinte, se înscriu printre meritele regiei și, desigur, ale interpreților. Deși n-am înțeles de ce a fost nevoie să se distribuie o actriță în rolul băiețandrului Cijik (decît, poate, pentru a-i da posibilitatea să joace, după faimosul criteriu numeric invocat în program !), trebuie să spunem că Tatiana Popa a știut să redea prospețimea întrucîtva colțoasă a adolescentului revoluționar, care îngrijește cu pasiune de niște porumbei. Într-un rol de mai mică întindere, Ion Anghel (Cuzma) ne-a plăcut și prin reactivitatea la ceea ce se petrece sau se spune în prezența lui pe scenă. Jeana Gorea (Glașa) a avut momente izbutite de duioșie stîngace, înțelegînd și adecvîndu-se simplității generoase a personajului. L-am lăsat anume la urmă pe Dem. Savu, care, acceptînd un rol mai episodic, l-a compus cu seriozitate, cu o disciplină actoricească ce-i face cinste. Cîtă deosebire între privirea ștearsă, cu licăriri de șiretenie, a călugărului din *Mătrăguna* și căutătura caldă, înțelegătoare, a lui Zaicenko ! Și cît de nesemnificativ, pe alocuri strident, a fost, pe lîngă el, Andrei Codarcea ! Pe de altă parte, contraservind spectacolul în ansamblu și, mai ales, pe unii interpreți care (deși prezenți numeric) au fost subtilizați, artistic vorbind, regia, ghidată de viziunea ei biplană, a făcut posibile sau a tolerat realizări — ca să le spunem așa — de-a dreptul supărătoare (ca, în unele momente, Ion Mîinea, în rolul demagogului devenit trădător, sau Val. Lefescu — liceanul poetizant). Așa încît, dacă cei de la „Nottara" au pus semnul egal între „a oferi condiții optime pentru Concurs" și „a distribui cît mai mulți actori în roluri", e limpede că au greșit. Și e păcat, pentru actori (de astă dată, în primul rînd), dar și pentru spectatori.

www.cimec.ro

Se cuvine menționată, însă, izbutita dirijare a scenei ședinței (tabloul 3), care capătă viață datorită priceperii cu care regia a mișcat figurația, creînd o impresie de clocot, de mulțime, diversificînd tipurile și imprimînd astfel ritm și autenticitate unui moment cu certe riscuri declamatorii și de stagnare.

Ceea ce a fost deficitar în viziunea regizorală s-a răsfrînt și asupra scenografiei. Decorurile (Adriana Leonescu) au vădit o intenție interesantă de a folosi cu maximă economie de mijloace, spațiul impropriu al scenei de la „Nottara". Reușita n-a fost însă decît parțială, deoarece atelierul (tabloul 5) și interiorul (tabloul 7), de pildă, au rămas străine atmosferei piesei ; bine reconstituită, în schimb, imaginea uliței.

T. STAICU

Montserrat decide

Teatrul de Stat (secția maghiară) Timișoara; Teatrul Maghiar de Stat Cluj : *Montserrat* de E. Roblès

Atît sub raportul semnificațiilor, al mesajului, cît și sub acela al construcției și al invenției dramaturgice, *Montserrat* e o piesă interesantă, întrucîtva ciudată, dar în orice caz, vie și — credem — durabilă. Cu toate că propune un cadru geografic și temporal explicit (Venezuela, iulie 1812), nu e o dramă istorică, cel puțin nu în sensul obișnuit, de reconstituire mai mult sau mai puțin fidelă a unor evenimente și figuri bine determinate. Roblès — așa cum precizează într-o notă la versiunea originală — „n-a vrut să împrumute din istorie decît un pretext, un decor, o culoare..." Ceea ce a angajat în primul rînd efortul său a fost „să facă perceptibil sîmburele de universalitate al temei sale". Cercetînd diversele etape ale istoriei umane, autorul a fost răscolit de repetata și violenta acțiune de reprimare — din partea forțelor exploatatoare constituite — a oricărui ideal nou de libertate, a oricărei încercări de a dobîndi efectiv această libertate. Intenția lui a fost de a trage o con-

Sinka Károly (Montserrat), Sebesi Péter (Negustorul) și Fábián Ferenc (Izquierdo)

www.cimec.ro

cluzie generală și a găsit — în sensul acesta — o idee dramatică pe cît de simplă, pe atît de fertilă.

La apariția mișcărilor de eliberare, puterea constituită — fie ea patriciană, feudală bisericească, regală sau capitalistă — a avut totdeauna avantajul organizării, al controlului, al influenței, al capacității represive. În *Montserrat*, locul acesta e ocupat de forțele armate ale cotropitorilor spanioli : acțiunea dramei se desfășoară pe terenul acestora, la cartierul căpitanului general Monteverde, unde atotputernic e teribilul Izquierdo, primul său locotenent. E ocupația, pe care poporul băștinaș o vede și o simte, o urăște, dar n-are, deocamdată, conștiința soluțiilor de luptă împotriva ei. Conștiința aceasta există, totuși, personificată de Bolivar, noul conducător al mișcării de eliberare, dar e undeva departe, momentan înfrîntă și hăituită. De fapt, Bolivar, deși pol opus al conflictului, nici nu apare în scenă, despre el se vorbește numai, cu ură sau cu nădejde. Metafora e clară : aici, de față, cu o prezență strivitoare, puterea opresoare ; undeva, departe, mai mult aspirație decît realitate, libertatea. Pentru a declanșa conflictul, Roblès introduce un termen mediu : Montserrat, tînăr ofițer spaniol, care, dejucînd planurile lui Izquierdo, îl salvează pe Bolivar. În partida Izquierdo-Bolivar, acțiunile acestuia din urmă sînt preluate de Montserrat. Dar cine e Montserrat ? Un ofițer spaniol, cotropitor și el. Ce interese îl leagă de lupta venezuelanilor, ce-l face să se situeze pe poziții potrivnice propriei sale apartenențe sociale și naționale, ce-l determină să-și trădeze conducătorii ? Iată o altă idee interesantă a autorului : Montserrat reprezintă revolta morală din însuși sînul colonialismului. Stăpînii lui propovăduiesc, cu ipocrizie, civilizația, dreptatea, iubirea creștină de aproapele, libertatea chiar. Dar practică barbaria, injustiția, violența sîngeroasă, opresiunea. Ei, stăpînii și guvernanții, sînt trădători, trădători ai acestor idei sfinte, pe care Montserrat le apără cu naivă îndîrjire. De aici, neta superioritate morală a lui Montserrat, care, în numele unui ideal de umanitate, se ridică împotriva orînduirii existente, pînă la sacrificiul suprem.

Între puterea constituită, agresivă și crudă, și exponenții aspirațiilor populare, încă slabi ca forțe dar superiori moralmente, stă poporul, masele în aparență amorfe. Roblès le-a reprezentat prin cei șase ostateci, trimiși arbitrar la moarte de cinicul Izquierdo. Din existența lor cotidiană, mai mult sau mai puțin inertă, neprevăzutul i-a aruncat în luptă. În fața morții, ei trebuie să decidă, trebuie să ia poziție. Partea cea mai activă, mai coaptă optează pentru revoluție : Elena, tînăra indios, și Ricardo. Murind conștienți, ei devin eroi ai luptei pentru libertate. Trimițîndu-i în fața plutonului de execuție, Izquierdo a consfințit,

Scenă din actul II

www.cimec.ro

poate fără să vrea și fără să știe, forța ascendentă a mișcării de eliberare. Înfruntarea a fost decisă în defavoarea spaniolilor. De acum înainte, oricîți Montserrat sau Elene sau Ricarzi, oricîți ostateci nevinovați vor fi uciși, triumful lui Bolivar e inevitabil, pentru că prin acțiunea lor sîngeroasă, opresorii au trezit poporul la conștiință. Aceasta ni s-a părut a fi lecția morală și politică a piesei lui Roblès.

În ceea ce privește tratarea dramaturgică, simbolica proporționare a forțelor în conflict creează dificultăți destul de mari, mai ales în privința lui Montserrat. Ca reprezentant al puterii, Izquierdo nu dispune numai de trupe și de mijloace, dar și de o partitură abundentă, se mișcă pe un text amplu și destul de variat. Dimpotrivă, Montserrat are un rol zgîrcit în replici, trebuie să se mistuie mai mult lăuntric, în tăcere, în vorbe sugrumate. Semnificația generală a piesei e, desigur, în favoarea lui, dar textul îl vitregește, ca și Izquierdo. De aici, nevoia imperioasă a unui interpret cu ample și variate resurse de exprimare. Succesul spectacolului depinde în cea mai mare măsură de interpretul lui Montserrat.

Cunoscînd piesa dinainte, am prevăzut că — dincolo chiar de concepția regizorală — confruntarea dintre spectacolele teatrelor din Cluj și din Timișoara va fi decisă, în ultimă instanță, de interpretarea lui Montserrat. Așa s-a și întîmplat. La timișoreni, Sinka Károly a avut prestanță și vigoare fizică, s-a mișcat cu siguranță, a răspuns încordat în momentele de tensiune, s-a consumat cu sinceritate în scenele de introspecție, a știut să strige sau să șoptească la timpul potrivit. Dincolo, la clujeni, Paloczy Rudolf a vorbit și s-a mișcat „în minor", manifestîndu-se anemic: un adolescent ce se pierde într-o conjunctură peste puterile lui. Și nu s-ar putea spune că acești interpreți au avut în față doi Izquierdo inegali ca forță, deși concepțiile lui László Gerö (Cluj) și Fábián Ferenc (Timișoara) s-au deosebit fundamental. Cel dintîi a construit un subtil al torturii fizice și morale, un rafinat al cruzimii, în timp ce Fábián a reconstituit un violent, de o brutalitate cazonă. Poate că interpretarea lui László ar fi fost mai interesantă dacă nu accentua o anumită calitate aristocratică a lui Izquierdo, de fapt inexistentă în text (ca și replica „Nobil sînt, îmi mai trebuie pămînt!").

Cei șase ostateci au părți aproape egale în dialogul general. Fiecare își asumă o atitudine proprie, conformă cu structura sa morală și temperamentală. În figura Mamei, de pildă, răzbate instinctul matern, cu accente desperate, uneori cutremurătoare. Dramatismul personajului a găsit în Bertalan Magda (Timișoara) o întruchipare mai pregnantă, prin manifestări elementare, prin simplitatea simțirii, decît în Orosz Lujza (Cluj), exterioară. Actorul Salcedo a fost obiectul confruntării dintre Horváth Bela (Cluj) și Rappert Károly (Timișoara). Clujeanul i-a dat o febrilitate și manifestări aproape isterice — adecvate pentru prima parte a rolului; finalul, mergînd pe aceeași linie, a trădat intenția lui Roblès, care acordă personajului dreptul de a se reculege cu oarecare demnitate. Rappert l-a interpretat mai liniar, însă mai coerent față de exigențele textului. Și dacă Elena clujeană, Krasznay Paula, și-a depășit net perechea, Adleff Ingeborg, Olarul din spectacolul timișorean, Szabo Lajos, l-a lăsat mult în urmă pe cel din Cluj: a fost meschin și după aceea demn, fricos și îndrăzneț, egoist și totuși uman.

Firește că atît virtuțile, cît și scăderile amînduror spectacole au avut în regizori un factor determinant. Concepțiile lui Taub János (Timișoara) și Anatol Constantin (Cluj) s-au deosebit esențial. Taub a urmărit culorile tari ale textului, în timp ce Anatol a încercat să le atenueze prin stilizare. Linia aleasă de Taub ni se pare mai potrivită, întrucît — în ciuda capcanelor naturaliste — drama lui Roblès tinde, printre altele, să ilustreze direct atrocitățile opresorilor spanioli (după propria mărturisire a autorului). Aici nu încap gesturile și pozele studiate, „teatrale", și dacă se cere o anumită coregrafie a mișcării, aceasta trebuie să fie virilă, aspră, ca un dans al morții. Personajele lui Anatol se mișcă în scenă prea marionetistic — în raport cu regia, nu cu soarta lor absurdă —, prea mecanic, cu pași calculați și cu frîngeri armonioase de mîini, într-o atmosferă peste care ar fi trebuit să se lase ghiara morții. Taub n-a avut ambiția de a „reface" textul, ci s-a limitat să-l secondeze. E adevărat că a căzut de cîteva ori în exces, că răsturnările violente de mese sînt prea dese, că uciderea lui Morales în final e o intervenție arbitrară, dar nu mai puțin adevărat e că în spectacolul timișorean pulsează o viață aspră, crudă, atroce, nebunească pe alocuri, și că aceasta oglindește în mare măsură „climatul de urgență" al piesei.

Diferența dintre cei doi regizori s-a păstrat și în cîmpul procedeelor, al ideilor de detaliu. Pentru a sublinia timpul limitat în care se consumă drama, o oră, Taub a avut admirabila idee de a aduce în scenă un ceas de nisip, ca simbol al timpului, al lui Izquierdo, al morții. A greșit, însă, reluînd procedeul în final, după ce acesta își epuizase semnificația. Anatol, în schimb, a fragmentat acțiunea, introducînd un nou decor, peste cel indicat în text. Impresionant în sine, făcut din linii curbe măiestrite, decorul acesta (Szakács György)

www.cimec.ro

n-a servit totuşi acţiunea în măsura scontată de regizor : i-a izolat pe ostateci de piaţa de arme (unde se desfăşurau execuţiile) şi în general de restul lumii, înlăturînd tocmai semnul improvizaţiei sub care se dezvoltă acţiunea. Scenografia spectacolului timişorean (Elena Buzdugan) a fost mai puţin ambiţioasă, dar mai fidelă indicaţiilor autorului şi, din acest simplu motiv, mai reuşită.

Comparaţia obligă în mod natural la opţiune. Asentimentul nostru merge spre spectacolul de la Timişoara : pentru sinceritatea şi dinamismul pasionat al actorilor, pentru viziunea bărbătească a regizorului şi, aşa cum am mai arătat, pentru buna interpretare a lui Montserrat.

Fl. P.

Încercări... căutări...

Teatrul de Stat Bacău : *Căsuţa de la marginea oraşului* **de Al. Arbuzov**

Melodrama, înţeleasă în lumina virtuţilor ei, a coardelor umane cu rezonanţe vesele şi triste folosite copios, a fost preluată şi dezvoltată cu abilitate şi talent de un dramaturg înzestrat cu viziunea contemporaneităţii : Arbuzov.

Defrişînd balastul inutil al genului, Arbuzov a integrat în coordonatele ei oamenii timpului său, oamenii sovietici. Sînt cunoscute *Tania* şi *Ani de pribegie*, piese care au prezentat publicului romînesc un autor talentat, posedat de o neliniştе dramatică, rezolvată prin personaje purtînd pecetea unei febre interioare, veşnic în căutarea adevărului, aducînd un viu şi ardent mesaj social.

Nu rareori cronicarii au fost ispitiţi să apropie stilul dramatic al lui Arbuzov de Cehov, mai mult poate pentru atmosfera pe care cel dintîi o trasa într-o pastă densă, compactă. Eroii lui Arbuzov nu sînt scutiţi de tristeţi şi îndoieli, deşi rămîn oameni vii, mişcaţi cu abilitate în ţesătura dramatică. *Căsuţa de la marginea oraşului* readuce un crîmpei de viaţă din preajma marelui război. Arbuzov surprinde clipele înfrigurate dinaintea marii încleştări, în casa unor simpli oameni sovietici : trei fete, trei surori. Fetele, trei individualităţi distincte, aşa cum se spune, „îşi croiesc drum în viaţă". Războiul, cu flăcările lui, va schimba într-o bună măsură profilul sufletesc al fetelor, va adăuga fibre noi, de oţel, caracterului lor. Ele îşi vor dedica existenţa unui ţel precis : victoriei poporului. Visurile proiectate în necunoscut se opresc, războiul brutal obligă la luptă, adeseori la resemnare, dar niciodată la lipsa de încredere în lumina viitorului.

Scenă din actul I

Piesa se rezolvă mai mult în ciocnirea de replici, în atmosferă. Se întîmplă puţine lucruri în piesă ; printr-un procedeu favorit lui Arbuzov, unele momente de intensitate dramatică se consumă prin lectura unei scrisori care „vesteşte"... Războiul pătrunde brutal în casa plină de visuri şi poezie. Şi peste toate suferinţele prezente, tinerii căliţi într-un foc năprasnic deslusesc viitorul.

Spectacolul de la Bacău devine interesant mai ales prin modul în care o tînără regizoare — Ariana Kunner-Moisescu (participantă la Concursul tinerilor actori) — a încercat să rezolve problemele textului în spectacol. Există în programul teatrului cîteva mărturisiri ale regizoarei ; revin obsedant, în rîndurile semnate de dînsa, cuvintele poezie, atmosferă cehoviană... Iată deci enunţate coordonatele spectacolului : poezie şi Cehov.

www.cimec.ro

Trei mesteceni subțirei, plantați lîngă o băncuță, sugerează cheia unui simbol... Și, într-adevăr, piesa este învelită în faldurile unei poezii ușor triste, cerînd parcă acompaniamentul discret al unei caterinci. Decorul a încercat același lucru : o secțiune verticală prin casă și grădină, un soi de casă de păpuși care te invită parcă la jocul de-a viața. Simți mereu mîna regizoarei, prezența unei sensibilități ascuțit feminine ; există peste tot probitate artistică, pondere și echilibru.

... Dar calendarul, implacabil, vestește anul acțiunii — pragul marelui război. Timpul nu a irupt în spectacol, zgomotele lui au căpătat o surdină nejustificată, izbucnirile violente vor părea deci nefirești, lipite, ecoul parcă al unui alt spectacol. Cehov a dominat spectacolul lui Arbuzov, dar cele trei surori trăiesc acum 17 ani, nu acum 50... Și poate, curios dar a supărat pe alocuri, intenția vădită de „rarefiere". Există pe undeva o exclamație „un spectacol subțire", care se amplifică uneori supărător, așa cum a supărat lipsa de ritm (chiar interior), adeseori monotonia. Erau pe scenă oameni sovietici (eroii din ultimul act) și Tuzenbach sau Olga. De aici confuzia de stil, care lasă o ceață pe spectacol. De aici dacă decorul lui M. Tofan te surprinde plăcut la ridicarea cortinei, fiecare minut îți demonstrează că această secționare topografică a fost gîndită scenografic „în sine" și nu integrată în spectacol. Aici există alături de elemente de stilizare, plate soluții naturaliste și în cadrul lui actorii se mișcă înghesuiți ca într-un... tramvai aglomerat.

Distribuția a înfățișat autenticul talent al tinerei Kiti Stroescu (poate că uneori își autoalintă prea biografic personajul) cu o înțelegere clară a poeziei și visării ; maturitatea austeră artistică a Iolandei Copăceanu-Mugur, alături de „jumătățile de drum" ale lui S. Stănculescu (care cu toată prestanța sa scenică părea nelămurit puțin asupra personajului) și I. Buleandră, care își caută eroul în afara acțiunii. Schițe mai mult sau mai puțin conturate au făcut : Fl. Gheuca, Nae Florea și E. Antoniu.

Se pare că teatrul din Bacău nu e cuprins de inerție. Febra căutărilor l-a molipsit și e un semn bun, dar ora concretizărilor pline, artisticește vorbind, încă n-a venit.

Al. POPOVICI

După încă douăzeci de ani...

Teatrele de Stat Pitești, Evreiesc din Iași și Timișoara : *Peste douăzeci de ani* **de M. Svetlov**

Sînt acțiuni și evenimente, chipuri de eroi și aspirații ale generațiilor din trecut, pe care scurgerea anilor nu este în stare să le înece în negura uitării, să le atace substanța.

Este ceea ce se petrece cu imaginea luptei și năzuințelor comsomoliștilor anului 1919, evocați de Mihail Svetlov în poemul său dramatic *Peste douăzeci de ani*. Vibrația eroică a existenței acestor adolescenți, călîți în proba de foc a revoluției și războiului civil, devotați pînă la uitarea de sine cauzei socialismului, înflăcărează și azi inimile. Gîndurile și visurile lor îndreptate către tineretul de după douăzeci de ani, căruia i se și adresează direct, de pe scenă, s-au prelungit fremătătoare peste încă două decenii, găsind corespondențe sufletești și printre tinerii din zilele noastre.

Un prim criteriu de apreciere a spectacolelor îl oferă modul în care au reușit regizorii să stabilească între interpreți și public comuniunea sufletească imperios cerută de factura specifică a poemului dramatic al lui Svetlov. Căci acțiunea propriu-zisă se desfășoară în fața urmașilor celor ce au luptat pentru apărarea tinerei puteri sovietice, rechemată de amintirile eroilor.

Soluția regizorală preconizată în această privință de Ion Maximilian — directorul de scenă al spectacolului de la Timișoara — a vădit fantezie și simț poetic, îmbogățind indicațiile existente în text, fără a se îndepărta de spiritul piesei. În întunericul de nepătruns al sălii, înaintea primei ridicări de cortină, s-a aprins subit un reflector, a cărui rază a dezvăluit prezența neașteptată, chiar în mijlocul spectatorilor, a unuia din eroi : Costea (Dinu Cezar). Pe fondul muzical, sugerînd tumultul epocii războiului civil, el a recitat prologul, urcînd pe scenă și, odată cu ultimele versuri, la un semn al său, s-a ridicat cortina. Gesturile largi ale interpretului au fost în concordanță cu patosul versurilor, cu atmosfera în care ne introduce piesa. Folosit cu măsură și consecvență pe parcursul spectacolului — în cîteva rînduri, Costea a revenit în avanscenă sau a coborît în mijlocul publicului, subliniind anumite sensuri — procedeul acesta putea lega printr-un contact nemijlocit pe cei prezenți în sală de eroii care evoluează pe scenă. Am spus însă, soluția

www.cimec.ro

Scenă din montarea Teatrului de Stat Piteşti

preconizată şi nu *realizată* de Ion Maximilian, deoarece viziunea regiei a rămas nevalorificată. Nivelul scăzut al interpretării actoriceşti, individualizarea palidă a personajelor de către artişti, mişcarea scenică adesea stîngace au avut inevitabil consecinţe negative asupra calităţii întregului spectacol, chiar dacă unele aspecte ale montării au fost inspirat rezolvate. Este şi motivul pentru care timişorenii nu s-au calificat în finală.

Mai „cuminte" aparent, fără a se evidenţia prin cine ştie ce „trouvaille"-uri de regie, C. Dinischiotu — care a pus în scenă spectacolul de la Piteşti — a izbutit o realizare echilibrată, străbătută de suflu revoluţionar tineresc, în care se impun rezolvările scenografice valoroase (decoruri Elena Forţu) şi omogenitatea grupului de tineri interpreţi. În concepţia regizorală a lui Constantin Dinischiotu spectacolul nu s-a înfăţişat ca o ilustrare a amintirilor lui Costea. Prologul a fost rostit de o voce nevăzută, din culise ; dar apoi, prin transparenţa unei cortine de voal, pe care erau proiectate insemnele Comsomolului, a reînviat imaginea anului 1919, cu clocotul bătăliilor împotriva alb-gardiştilor contrarevoluţionari, cu pasionata dăruire revoluţionară a tineretului comunist, cu romantismul înaripat al visurilor ţesute în atmosfera încordată a luptei ilegale. Spectatorul a fost solicitat să adere deplin la ficţiunea scenică datorită farmecului şi spontaneităţii cu care s-a întruchipat colectivul comsomolist, acţionînd în slujba idealurilor revoluţiei, unitar şi neabătut — cu toate impulsurile necugetate ale unora şi izbucnirile naive ale altora, inerente vîrstei de 18—20 de ani.

Atmosfera de tinereţe şi de optimism pe care o degajă eroii lui Svetlov, conştiinţa de luptător a fiecăruia dintre comsomolişti s-au vădit, tablou după tablou, de-a lungul spectacolului, scenele finale avînd o veritabilă tensiune dramatică, deşi spectacolul nu a fost lipsit de o anumită povară de mijloace gratuite, de gaguri, mai ales în prima parte, cînd actorii au scontat unele efecte comice îndoielnice.

La Teatrul Evreiesc „Avram Goldfaden" din Iaşi, piesa a cunoscut o montare diferită de celelalte două. Regizorul Mauriciu Secler a tratat totul cu sobrietate, dar a frînat, din păcate, patosul avîntat al spectacolului. Prologul şi epilogul au avut, ce-i drept, măreţie, atrăgînd atenţia prin plasticitatea grupului de comsomolişti din gărzile roşii şi servind drept sugestive „coperte" ale montării. La început eroii ascultă apelul lui Lenin (transplantat din penultimul tablou), citit de Semeon ; iar în final, Costea şi Iacov, care în prolog au adresat spectatorilor invitaţia de a se reîntoarce către anii grei şi eroici ai războiului civil, desfac cortina lăsînd să apară tabloul viitorului, aşa cum îl visau tovarăşii lor de luptă. Pe parcursul acţiunii propriu-zise, regia nu a scos în relief îndeajuns momentele decisive. În spectacol a rămas în umbră mai ales coeziunea în luptă a comsomo-

www.cimec.ro

liştilor, maturizarea lor fiind subliniată unilateral, uitîndu-se specificul vîrstei eroilor. Nu se poate contesta valoarea unor detalii fine, care întregesc, de pildă, atmosfera tabloului 2, sau care conturează o semnificaţie (fraţii Stînga şi Dreapta sînt sistematic grupaţi atunci cînd se află împreună în scenă, ceea ce va explica mai tîrziu cît de adînc resimte Costea pierderea fratelui de care era aproape nedespărţit). Absorbit poate de aceste cizelări de calitate, regizorul a scăpat din vedere liniile mari ale acţiunii şi aceasta s-a răsfrînt inevitabil asupra ritmului şi intensităţii dramatice a spectacolului. Decorul, conceput de V. Dobrian pe un cadru fix, a adăugat o relativă monotonie în mişcarea scenică.

Confruntînd cele trei montări, apreciind diversitatea soluţiilor alese de regizori, care în nici un caz nu au tratat piesa stereotip şi fără imaginaţie, socotim că spectacolul Teatrului de la Piteşti a reuşit în cea mai mare măsură să comunice peste rampă acel fluid artistic indispensabil în reconstituirea imaginii pilduitoare a generaţiei comsomoliste din 1919.

Rămîne de văzut ce contribuţie au adus actorii celor trei teatre pentru ca personajele să capete consistenţă. Ştiut este că într-un spectacol care nu are un erou principal, reliefarea colectivului nu trebuie să ducă la estomparea diverselor individualităţi din sînul său. Altfel, nici imaginea de ansamblu nu se impune pregnant. Eroii din *Peste douăzeci de ani* — fiecare cu firea sa, cu particularităţiile lui distincte — compun, ca piesele unui mozaic, portretul unilateral al generaţiei anului 1919.

Punerea în scenă de la Piteşti a acordat toată atenţia acestei probleme, regizorul stimulînd căutările interpreţilor de a da o fizionomie proprie fiecărui personaj. Elisabeta Raicu a fost o Valea înzestrată cu date potrivite profilului acestei fete dintr-o familie de intelectuali, care, intrată în lumea comsomoliştilor, îşi însuşeşte o etică superioară, o atitudine activă, militantă în faţa vieţii. Ar fi trebuit, însă, ca maturizarea Valiei în condiţiile ilegalităţii să fie mai viguros conturată. Radu Dumitriu (Iacov) i-a conferit secretarului comitetului de Comsomol un zbucium autentic, subliniind răspunderile care apasă pe umerii săi în calitate de conducător al celorlalţi tineri, deşi au fost momente cînd o anumită crispare lăuntrică a stînjenit jocul său. La rîndul lor, Costel Petrican (Moisei), Marin Alexandrescu (Saşca), Getta Iancu (Tosea), Constantin Zărnescu (Costea), G. Niculescu (Vania) şi-au pigmentat rolurile cu detalii şi nuanţe menite să dea viaţă şi farmec personajelor. Moisei îşi face mereu de lucru cu ochelarii, Tosea e întotdeauna agitată — „argint viu" —, Saşca ascunde un fond sufletesc cinstit şi sensibil sub veşnica lăudă-

Scenă din montarea Teatrului Evreiesc Iaşi

www.cimec.ro

roşenie etc. N-a fost pierdut nici filonul liric al dragostei dintre Dunea (Eugenia Gheorghian) şi Colea (Dem. Niculescu), cu toate că prea puţine replici veneau direct în ajutorul interpreţilor. Jocul lor mut, de pildă în scena reîntoarcerii lui Colea de pe front, a avut bogate rezonanţe, dezvăluind sentimente neexprimate în cuvinte. Lucrînd minuţios cu fiecare interpret — pe măsura însuşirilor sale — pentru a defini caracterul personajului, regia a făurit un tot destul de bine sudat, omogen. S-a cristalizat astfel în spectacol o imagine multicoloră, armonioasă şi unitară a colectivului de comsomolişti, individualităţile cele mai diverse completîndu-se reciproc şi alcătuind un reuşit tablou de ansamblu. Au dat o contribuţie de loc neglijabilă în spectacol şi experimentaţii actori Telly Barbu şi Vasile Creţoiu, contaminaţi de tinereţea şi elanul creator al celorlalţi interpreţi.

Spectacolului ieşan i-a lipsit tocmai omogenitatea interpretării: jocul actorilor a fost inegal. Naturaleţea fermecătoare a lui Zigu Canna (Costea) a venit în contrast cu falsul patetism şi tonul declamatoriu al lui Leontin Leibiş (Iacov), stricînd armonia momentelor cînd cei doi se adresează urmaşilor de peste douăzeci de ani. Valea (interpretată de Eti Mormor), sfioasă şi dezorientată la început, a dobîndit treptat însufleţirea celorlalţi comsomolişti, dar actriţei i-au lipsit expansivitatea şi spontaneitatea cu care Sorina Krauss a creionat-o pe Tosea. Nu vom înmulţi exemplele. Fapt este că regia ar fi fost datoare să lucreze mai minuţios cu fiecare tînăr actor în parte, urmărind desigur nu uniformizarea interpretării, ci ridicarea ei la un nivel egal.

Pe scena de la Timişoara, atenţia dată de regizor întregului grup de comsomolişti s-a făcut în dauna conturării particularităţilor individuale ale fiecăruia. Se reţin ce-i drept, cîteva figuri — Tosea în interpretarea Irinei Mareş palpită de energie tinerească, umplînd scena cu prezenţa ei febrilă; fraţii Stînga şi Dreapta (Dinu Cezar — Costea şi Sică Stănescu — Vasea) au format un cuplu bine închegat; rolul bătrînului tipograf Luca a prilejuit o reuşită compoziţie lui Radu Coriolan. Majoritatea personajelor apar însă şterse. Munca regizorului cu interpreţii tineri nu a dat roade satisfăcătoare. Ori de cîte ori se află în scenă mai mulţi comsomolişti, numeroase replici nu se adresează cuiva anume, ci cad parcă la întîmplare, pentru toţi şi pentru nimeni special. Din această cauză, dialogul a concentrat adeseori nejustificat interesul tuturor celor de faţă, chiar dacă nu avea fiecare ceva de spus. Acţiunea s-a desfăşurat liniar, cu participarea egală a eroilor, ale căror individualităţi s-au pierdut în noianul nediferenţiat al întîmplărilor scenice. Momente-cheie, ca cel al plecării din oraş a ultimului detaşament al Armatei Roşii, cînd comsomoliştii care vor începe activitatea ilegală îşi iau rămas bun de la tovarăşii lor, sau ca acela cînd se află vestea uciderii lui Vasea şi a arestării lui Saşca, n-au fost pregătite din timp, printr-o gradare judicioasă. Şi, inevitabil, efectul lor emoţional a fost scăzut.

În deosebirile calitative dintre cele trei spectacole s-au făcut, desigur, simţite resursele artistice diferite ale participanţilor la concurs. În acelaşi timp, s-a dovedit o dată mai mult ce mare importanţă are în arta regiei munca temeinică, stăruitoare, cu actorii, cu atît mai insistentă cu cît e vorba de tineri interpreţi, care abia se formează şi încep să cîştige experienţă.

Mihail LUPU

Dar unde-i... tinereţea?

Teatrul de Stat Oradea: *Tinereţea părinţilor* de Boris Gorbatov

Cînd vorbeşti despre tinereţe e peste putinţă să nu te gîndeşti la visuri îndrăzneţe, curaj şi înflăcărare, la dragoste şi ură deopotrivă de intens simţite, precum şi la inevitabilele nechibzuinţe sau pripeli, atît de firesti la vîrsta cînd ţi se pare că poţi face totul mai bine şi mai frumos decît au făcut-o alţii. De aceea, poate, rostind titlul piesei lui Boris Gorbatov, *Tinereţea părinţilor*, îţi năvălesc în minte toate aceste reprezentări, iar după ce ai citit-o sau văzut-o, constaţi cu mulţumire că autorul nu a omis să vorbească despre nici una din însuşirile proprii tinereţii. E firesc, de aceea, ca spectatorul să dorească să le afle şi în realizarea scenică aşa cum le-a găsit la lectură. Şi era firesc să te aştepţi ca Teatrul de Stat din Oradea, secţia romînă (care ne-a obişnuit cu prospeţimea tinerească îndeosebi în spectacolele *Inima noastră* şi *Liceenii)* să ne ofere drept principale calităţi ale spectacolului *Tinereţea părinţilor*, tocmai tinereţea, avîntul, prospeţimea, patosul şi romantismul revoluţionar.

www.cimec.ro

Ion Vîlcu (Stepan), Alla Tăutu (Elena) și Doina Urlățeanu (Nadia)

Din păcate, nici pînza roșie, drapată în chip de steag, ce încadra scena, nici rostirea monotonă a înflăcăratelor chemări: „Slăvim în cîntec curajul cel mare" sau „Înainte cu curaj, tinere proletar" n-au izbutit să sugereze atmosfera înfierbîntatelor zile ale războiului civil, iar interpretarea atît de complexelor personaje ale piesei, lipsită de o puternică trăire interioară, ne-a transmis foarte puțin convingător mesajul înflăcărat al acestei „generații învingătoare", despre care Natașa Loghinova, eroina piesei, spune la un moment dat că „a avut o tinerețe mai grea decît oricare alta".

Regizorul Corneliu Zdrehuș a lucrat întreg spectacolul bazîndu-se, în majoritatea cazurilor, pe elemente exterioare, temîndu-se parcă să pătrundă în adîncime. Mișcarea de multe ori nejustificată (la intrarea comsomoliștilor în noul lor club sau la plecarea tinerilor pe front), atmosfera ostentativ zgomotoasă din unele scene (atunci cînd tinerii se adună la club) sau nepermis de statică în altele (sosirea Natașei în căsuța portarului sau discuția din celula închisorii), ca și uneori lirismul forțat —, toate acestea au estompat momentele cele mai dramatice ale piesei. Spectacolul este inegal, atenția regizorului este împrăștiată, se oprește la amănunte neesențiale și de aceea esențialul se pierde ca, de pildă, în scena în care Anton mărturisește dragostea lui pentru Natașa, sau în aceea a morții lui Anton. Ritmul spectacolului nu crește pe măsura precipitării evenimentelor, iar finalul care ar fi trebuit să simbolizeze unitatea de idealuri a celor două generații, puterea sporită a celor tineri, este plat, lipsit de însuflețire și măreție.

Evident că realizarea la un înalt nivel artistic a acestui spectacol depindea în foarte mare măsură de interpretarea celor două personaje centrale: Stepan Reabinin și Natașa Loghinova. În cazul de față, slaba realizare provine din neacordarea creațiilor celor doi interpreți, din lipsa de echilibru între ele.

Tînărul și înzestratul actor Ion Vîlcu este singurul din tot spectacolul care a înțeles sensurile și trăsăturile complexe ale personajului său și a reușit să le înfățișeze convingător, emoționant. El a pătruns adînc personalitatea atît de contradictorie a lui Stepan Reabinin și a izbutit să fie, rînd pe rînd, sau în același timp, cînd era necesar, flăcăul timid, luptătorul neostenit, care „a iscălit contract pentru toate războaiele", îndrăgostitul cu inima frîntă de o dragoste neîmpărtășită, sau comandantul înțelept și sever, capabil să evoce cu atîta duioșie și putere totodată „cum a trăit și cum a iubit" generația lui.

Nu pot rezista tentației de a descrie măcar unul din cele mai izbutite momente ale creației lui: Stepan Reabinin, sprijinit în cîrje, ascultă cu fața spre public discuția tovarășilor săi. La un moment dat, Anton spune tare: „Uite, asta-i! O iubesc pe Natașa și dînsa pe mine!" Interpretul lui Stepan rămîne împietrit. Doar umerii i s-au încovoiat, strîngîndu-se parcă să-și apere inima rănită. Rămîne nemișcat, dar buzele se strîng dureros, sprîncenele se încruntă, pumnul se încleștează. O clipă doar, fiindcă îndată după aceasta găsește puterea să rostească limpede, cu nespusă dar stăpînită tristețe: „Dragostea îl face pe om mai curat, mai bun la suflet. Natașa și... Anton (numele acesta l-a șoptit cu mare greutate) sînt acum mai bogați și mai buni decît noi toți. Și de luptat, o să lupte atît de... atît de..." Aici, puterile parcă îl părăsesc. Ca un clocot ce nu mai poate fi stăvilit izbucnește un strigăt răscolitor din adîncul lui, în timp ce mîinile ridică în aer și izbesc de pămînt, cu un zgomot sec, cîrjele: „Dacă n-ar fi cîrjele astea, blestematele astea de cîrje!"

www.cimec.ro

Negăsind însă posibilitatea de a comunica și partenerilor săi autentica emoție de care era stăpînit în unele momente, izbindu-se parcă de rigiditatea acestora, Ion Vîlcu alunecă și el uneori spre o rezolvare mai facilă, exterioară, a unor scene (discuția cu Loghinov-Eugen Țugulea, sau întîlnirea cu Natașa-Alla Tăutu în camera portarului).

Pentru Natașa Loghinova, ca și pentru Pavel Korceaghin și alți tineri din generația lor, cel mai minunat lucru din lume „este lupta pentru eliberarea omenirii". Eroul lui Ostrovski spunea: „Viața s-o trăiești așa fel încît să nu încerci vreodată durerea chinuitoare a anilor trăiți fără rost", iar eroina lui Gorbatov scrie, înainte de moarte, fetiței ei: „Plec din viață cu conștiința datoriei împlinite. Dacă aș fi avut zece vieți și nu una singură, pe toate le-aș fi dat cum o dau pe asta, fără păreri de rău".

Cît de puțin a înțeles rostul acestor cuvinte, sensul lor adînc, Alla Tăutu, interpreta de la Oradea a Natașei Loghinova! Bogăția de sentimente și de gînduri cuprinse în această ființă firavă, cu ochi luminoși, care e capabilă să rostească atît de răspicat „da" cînd este întrebată dacă-și va jertfi și viața pentru triumful revoluției, a pus la grea încercare posibilitățile, care s-au dovedit insuficiente, ale tinerei actrițe: ea a redus trăsăturile Natașei, înfățișîndu-le cu mijloace limitate și schematice. Alla Tăutu a crezut că poate exprima curajul și dîrzenia Natașei doar printr-o ridicare bruscă de umeri, sau prin imprimarea unei rigidități de statuie trupului și feței; a vrut să transmită frămîntarea și neliniștea eroinei doar prin încleștarea mîinilor în poală, sau prin răsucirea nervoasă a capătului cosițelor, iar durerea mamei care știe că niciodată nu-și va mai vedea copilul, doar prin intonațiile melodramatice ale glasului.

O apariție luminoasă în spectacol a fost Gheorghe V. Gheorghe în rolul lui Efimcik. Îndeosebi, în scena în care povestește cum l-a visat pe Lenin, sau cu prilejul întîlnirii cu tatăl său în gară, Gheorghe V. Gheorghe a găsit în ton și în mișcări expresivitatea cerută de amestecul de naivitate copilărească și autentică bărbăție din sufletul micului ostaș al revoluției. Andrei Bursaci în rolul lui Anton a avut momente de însuflețire autentică și de sinceritate emoționantă.

Decorurile numeroaselor tablouri ale piesei au fost concepute de pictorul scenograf Paul Fux prin elemente simple care sugerează cadrul și atmosfera. Intrarea la clubul Comsomolului, bordeiul comandantului Reabinin, camera din casa lui Loghinov sînt deosebit de izbutite. Intenția de a sugera cadrul și atmosfera prin elemente cît mai puține dar expresive n-a fost dusă însă pînă la capăt, unele tablouri constituind un amestec eterogen, uneori apropiat de naturalism (tabloul din închisoare, clubul comsomoliștilor sau camera în care-și are sediul statul-major).

Lucia BOGDAN

Un accident

Teatrul Secuiesc de Stat Tîrgu-Mureș: *Csongor és Tünde* **de Vörösmarty Mihaly**

Teatrul Secuiesc din Tîrgu-Mureș este unul dintre cele puține în provincie care au premisele fericite de a-și putea contura un profil artistic. Regizorii au dovedit talent, colectivul este stabil, repertoriul destul de interesant. La Institutul maghiar de teatru din Tîrgu-Mureș toți profesorii sînt actorii și regizorii unui singur teatru, deci concepția unui stil unitar poate fi imprimată încă de pe băncile școlii. Este normal ca observațiile pe marginea spectacolului cu piesa *Csongor és Tünde*, prezentat în finala celui de al III-lea Corcurs al tinerilor artiști de către Teatrul Secuiesc, să se facă prin această prismă.

Csongor és Tünde, basmul scriitorul clasic maghiar Vörösmarty Mihaly, a apărut în 1831. Este o prelucrare după povestirea lui Gyergyay Albert, care a trăit în secolul al XV-lea, el însuși inspirîndu-se dintr-o povestire populară. De altfel, basmul a circulat în diverse prelucrări, cunoscut și la noi sub titlul *Povestea lui Arghir și a preafrumoasei Elena*. Versiunea lui Vörösmarty are evidente calități. Beöthy Zsolt o numea „cea mai frumoasă izbîndă a limbii literare maghiare". *Csongor és Tünde* este o dramă romantică, și ca orice dramă romantică are, pentru interpreți, avantaje și dezavantaje. Pe de o parte caractere bine conturate, variate și interesante — pe de altă parte lungimi care pretind o desăvîrșită măiestrie a actorului și pun, adesea, la grea încercare răbdarea spectatorului. Piesa a fost mult jucată și, de la 1879 cînd a văzut pentru prima oară lumina rampei pînă astăzi, mulți dintre artiștii vestiți ai scenelor maghiare au interpretat rolurile eroilor acestei feerii. Sarcina rezolvării spectacolului de către tinerii regizori și actori ai teatrului secuiesc nu se

www.cimec.ro

Erdös Irma (Ilma), Csorba András (Csongor) şi Szamossy Kornelia (Tünde)

promitea uşoară, chiar dacă exista ajutorul unor colegi cu mai multă experienţă. Ne întrebam cu justificată curiozitate, înainte de ridicarea cortinei, care va fi concepţia regizorală, ce va aduce ea nou faţă de montările anterioare. Spre marea noastră dezamăgire spectacolul s-a desfăşurat sub semnul platitudinii. Regia (Gergely Géza şi Hunyadi András) nu numai că n-a căutat rezolvări noi, dar n-a reuşit măcar să atingă nivelul mijlociu al spectacolelor precedente. Ritmul a fost monoton, greoi, apăsător şi foarte departe de cel pe care-l pretinde un basm.

Piesa este o feerie, însă alături de personajele lumii fantastice apar şi cele foarte pămîntene, ca, de pildă, Balga şi Ilma. Bunul simţ al omului simplu, limbajul popular care se apropie adesea de anecdotic caracterizează pe cei doi eroi. Acest amestec de stiluri poate momi lesne pe regizor, punînd în pericol unitatea spectacolului. Dacă artistul emerit Andrási Márton (Balga) s-a apropiat cu multă înţelegere de rol, creînd un erou ce nu se teme de situaţiile ridicole, rezolvînd totul cu înţelepciunea sa înnăscută ; dacă Erdös Irma (Ilma) a avut uneori — şi destul de rar — puncte comune cu personajul, în schimb nici Csorba András (Csongor), nici Szamossy Kornelia (Tünde) n-au putut scăpa de o penibilă monotonie, care făcea textul neinteligibil. Csongor n-a avut avîntul romantic, înflăcărarea şi pasiunea, forţa şi dăruirea oferite şi pretinse de text. Momentul în care Csongor se hotăreşte să-şi însoţească în taină iubita declanşează mobilul acţiunii. Scena este scurtă, dar trebuie să aibă o adîncă vibraţie interioară. Nimic n-a trădat emoţia interpretului care părea să manifeste o răceală jignitoare faţă de aceea pe care pretindea că o iubeşte. La rîndul ei, Tünde s-a purtat în consecinţă. Există în piesă o scenă de o deosebită frumuseţe, atunci cînd Tünde ajunge în „Grădina sudului" şi neputînd să-l trezească pe Csongor care doarme sub efectul unui praf miraculos, îşi plînge dragostea pe care o crede pierdută. Cît de străină a sunat replica, lipsită de fiorul sincerităţii ! Este inexplicabil insuccesul acestor doi interpreţi care sînt, neîndoios, autentice speranţe ale teatrului din Tîrgu-Mureş.

Dintre cei trei drăcuşori — Berreh, Kurrah şi Duzzog — am reţinut doar pe Tarr László (Kurrah), handicapat, din păcate, de o mască aproape imobilă. Două apariţii oneste au adus în scenă Lavotta Károly (Principele) şi Tóth Erzsébet (Leder).

Am lăsat-o la urmă pe Tanai Bella, interpreta rolului Mirigy, care s-a detaşat net de restul distribuţiei. Cu atît mai mult cu cît rolul este cel mai greu şi o asemenea compoziţie este foarte dificilă, dacă ne gîndim la vîrsta interpretei, fără a mai socoti efortul fizic.

www.cimec.ro

Actrița a dovedit că are o gamă bogată și variată, fără a părăsi un singur moment linia personajului.

Szakács György s-a inspirat din motivele populare maghiare, încercînd să stilizeze elementele decorului în acest sens. Ideea, deși interesantă, nu e nouă, dar oferă largi posibilități scenografului. Numai că aceste posibilități au fost ratate din pricina culorilor tulburi (acolo unde se cereau culori pure) ale unor tablouri (actul I, tabloul 1 ; actul II, tabloul 2 și 3) sau de prostul gust flagrant al „rezolvărilor luminoase" (copacul fermecat și decorul actului III, tabloul 1) cu becuri colorate ca la moși. (Decorul amintea subtitlul unei comedii satirice a lui Maiakovski : „cu circ și foc bengal !") Voindu-se mai simple decît cele ale lui Jaschik Almos, creatorul decorului aceleiași piese la Budapesta (1937), de care nu sînt cu totul străine, decorurile lui Szakács n-au găsit o formă artistică de exprimare.

Cunoaștem frumoasele spectacole ale Teatrului din Tîrgu-Mureș cu piesele *Chef domnesc*, cu *O scrisoare pierdută* și *Cetatea de foc*, cu *Micii burghezi* și *Făclia*, spectacole care constituiau indiciul sigur al existenței profilului artistic al teatrului. N-am vrea să punem la îndoială existența acestui profil, astăzi, de aceea socotim spectacolul cu piesa *Csongor és Tünde* un accident.

Mihai CRIȘAN

De ce toate acestea?

Teatrul Național Cluj : *Vacanța fratelui mai mic* de G. Priede

Există în publicul bucureștean o tradițională curiozitate și admirație pentru orice manifestare care poartă girul, îndelung verificat, al Clujului. Capitala Ardealului n-a fost niciodată un oraș de provincie ; n-a avut complexe de inferioritate culturală față de București și s-a impus întotdeauna printr-un spirit de calitate și temeinicie, de seriozitate și profunzime, care a conturat aproape un stil de viață și creație. Capitala a admirat-o pentru că, fără s-o imite, a știut să fie egală cu ea. A încurajat-o pentru că, fără să facă demonstrații ostentative, a reușit de atîtea ori să-i provoace surprize, să creeze valori originale care s-au înscris definitiv în patrimoniul poporului nostru. Demnitatea spirituală a Clujului se bazează pe un trecut istoric, iar tradiția culturală e legată de nume care i-au făcut cinste și de instituții al căror cuvînt cade și astăzi greu în balanța valorilor contemporane. Date fiind aceste solemne premise, care ar trebui să fecundeze și să stimuleze pe toți cei ce vin în Capitala țării spre a onora aici tradiția și valoarea artei transilvane, ni s-a părut un fenomen uluitor, un fenomen dureros faptul că, în timp ce Teatrul din Baia Mare ne-a demonstrat o măiestrie regizorală, o maturitate de joc și de dicțiune cu totul surprinzătoare, în timp ce Teatrul secuiesc din Sf. Gheorghe, cel maghiar din Timișoara au dovedit că știu ce este arta și că sînt capabile de creații și stil — tinerii actori clujeni, emisarii unei cetăți universitare, ai unui oraș cu tradiție, biblioteci, instituții de artă și presă de specialitate, posesorii celei mai frumoase clădiri și alintații unui public generos, s-au prezentat în cadrul Concursului cu un spectacol pe care chiar și rudele sau patrioții locali l-au aplaudat anemic și în silă. Că a fost un spectacol slab, nereușit, ratat — e prea puțin spus. Spectacolul clujenilor (să ne ierte, îi judecăm în perspectiva a ceea ce am așteptat de la ei) a constituit pentru majoritatea oamenilor de teatru un semn de întrebare și un sentiment

Ion Tudorică (Ugis) și Ileana Ploscaru (Dașa)

www.cimec.ro

de alarmă. Ce s-a întîmplat? Care sînt cauzele? Din jocul actorilor a putut deduce oricine că nici ei nu sînt convinşi de ceea ce spun, că se mişcă ca într-un vis urît. Cum se explică atunci că aşa-zisul consiliu „artistic" al teatrului şi-a dat semnătura pentru acest spectacol? Nu trebuie un specialist şi nici un estetician ca să constate că piesa lui Priede, el însuşi începător în dramaturgie (*Vacanţa fratelui mai mic*, dramă lirică în IV acte), nu este cea mai indicată pentru colectivul de tineri disponibili în vederea Concursului. Alegerea piesei constituie cauza fundamentală a eşecului. Pentru o lucrare ca aceea a lui Priede, cu unele defecte de compoziţie, dialog şi conflict dramatic (cu toată acurateţa realistă şi moralizatoare a intenţiilor), era nevoie, pentru a se face un spectacol decent, de un regizor matur şi de un colectiv cu multă experienţă. Şi acest lucru ar fi trebuit să apară evident după prima lectură. În loc să scoată în evidenţă calităţile regiei şi interpreţilor, spectacolul a demonstrat tocmai contrariul; a exagerat defectele, a pus în lumină stîngăciile de regie, a ratat chiar şi acele momente, în care unii din actori ar fi putut demonstra ceva... Se întîmplă oricărui colectiv să facă un spectacol slab. Despre un spectacol nereuşit, greşit pot exista păreri; se poate închega o cronică, o discuţie. Dar ceea ce ne-au arătat clujenii nu a fost un spectacol greşit (sau cu greşeli) şi nici un spectacol ratat, a fost, mai mult decît atît, un spectacol eşec, o „realizare" pseudoartistică, pseudorealistă, pseudo... pseudo... Este jenant să urmăreşti eforturile unor actori diletanţi, nepricepuţi şi neîndrumaţi; dar e penibil să asişti la crispările şi bîlbîiala scenică a unor actori profesionişti. Cu atît mai mult cu cît Călin P. Florian (pe celălalt regizor, Victor Tudor Popa, nu-l cunoaştem destul), care nu de mult ne-a oferit un Cassona decent, ni s-a părut un regizor cuminte şi energic. Vina o poartă în primul rînd regia: a mers pe linia „dramei lirice" în situaţii în care nu există nici dramă nici lirism. Doar tăceri şi suspensii, inutile şi jenante. A agitat prea mult pe unii actori (Ugis: Ion Tudorică), în timp ce i-a imobilizat aproape statuar pe alţii. Piesa trebuie jucată mai trepidant, mai viu; ar fi fost nevoie de o serie întreagă de auxiliarii regizorale spre a compensa, prezenţa pasivă a unor eroi sau lungile expoziţii recapitulative. Colectivul clujean ar fi trebuit să strălucească în ritm şi detaliu; ar fi fost, nedăm seama, o grea performanţă, dar ne-ar fi convins cel puţin că deşi textul nu-i ajută suficient, actorii ştiu să vorbească, ştiu să se mişte, ştiu să pună suflet. Or, tocmai în aceste direcţii am constatat cele mai penibile lipsuri. Am avut ocazia să urmărim cu ani în urmă pe mulţi din tinerii interpreţi ai spectacolului de care ne ocupăm; putem afirma cu conştiinţa împăcată că pe acea vreme, deşi erau numai „promiţătoare talente", realizau totuşi roluri mult mai bune decît ceea ce am văzut în cadrul acestui recent Concurs. E adevărat că creşterea e o lege a lumii organice, un principiu al societăţii noastre, dar nu este din păcate o dogmă a lumii teatrale. Trebuie să spunem lucrurilor pe nume: actorii tineri din Cluj nu au crescut în ultimii ani; deşi am întrezărit în jocul cîtorva (Marin D. Aurelian, Ileana Ploscaru, Gh. Gherasim) licărirea unui talent care promite, spectacolul a fost totuşi plin de greşeli; de greşeli de pronunţie (în Cluj există un institut de fonetică şi un muzeu al limbii), de dicţiune (preţiozităţi, patosuri de „conservator", bîlbîieli), de mişcare (ezitări pe parcursul unui vector scenic precis, alergări inutile, imobilizări moarte, mîini şi capete utilizate anapoda), dar mai ales greşeli de trăire scenică. Un teatralism transparent, o crispare totală, o caricaturizare de modă veche a îmbrăcat aproape fiecare rol: „copilul" a fost prea copil, prea săltăreţ, ţăranul a „ţărănizat", pictorul s-a sfîşiat, femeile unele false, altele vulgare, iar celelalte sau absente sau banale. De ce toate acestea?

Rîsul moralizator

Teatrul de Stat „Valea Jiului", Petroşani: *Copilul altuia* de V. Skvarkin

În jurul unei destul de delicate probleme morale (noua atitudine faţă de copilul nelegitim), savuroasa comedie a lui Skvarkin, scrisă prin 1933, încearcă o sinteză între naivitatea etică a unor comsomolişti şi moralitatea burgheză, tradiţională, a părinţilor, moştenitori ai unor prejudecăţi în curs de dispariţie. O tînără actriţă începătoare, Mania, îşi învaţă rolul cu care va debuta la sfîrşitul vacanţei. E o fată curată, naivă; nu înţelege, nu poate pătrunde lumea sufletească a eroinei sale, care, înşelată de iubitul ei, urmează să aibe un copil. Obsedată de rol, Maniei i se oferă în curînd ocazia de „a trăi" rolul ei; un monolog din textul piesei este luat drept o mărturisire şi ca un fulger vestea că va avea un copil (deocamdată nu se ştie cu cine) răstoarnă liniştea idilică a vacanţei. Cei trei curtezani ai ei se sperie, părinţii se îngrozesc, tot anturajul se schimbă ca prin farmec. Intrînd tot

www.cimec.ro

Scenă din actul III

mai adînc în ficțiunea creată, Mania are ocazia de a cunoaște întreaga tragedie a femeii părăsite. Își verifică prietenii, cunoștințele ; chiar și părinții, după prima lovitură, își revin, și cu candoare, cu șiretenie, încearcă să repare ceea ce se mai poate repara. Situațiile ce decurg din aceste confruntări sînt pline de haz, chiar dacă veșnica apropiere de păcat îți dă uneori sentimentul jenant al pudorii jignite. Dar textul alunecă ușor peste aceste momente, comedia menținîndu-se în gamele curate ale rîsului moralizator. De o largă și aproape șireată înțelepciune, autorul rezolvă fericit conflictul creat, demască un impostor, curăță de ezitări și falsuri cîțiva tineri sănătoși, salvează o fată (care într-adevăr a păcătuit) și fericește pe bieții părinți ai Maniei, care, după ce s-au resemnat din dragoste în fața implacabilului nepot, văd realizată căsătoria salvatoare a fiicei lor.

Problematica comediei e depășită, după părerea noastră ; astăzi, un asemenea caz nu se poate pune. Nu se poate pune astfel, pentru că, în conținuturile ei intime, morala proletară s-a statornicit ca un temei de viață depășind felul naiv de a raționa al tinerilor din piesă. Din cauza aceasta, accentul interpretării regizorale trebuie să cadă mai mult pe factorul comic, pe replica paradoxală, pe jocul scenic, decît pe osatura etică a textului. Marcel Șoma se pare că a întrezărit la un moment dat acest lucru ; s-a distanțat ușor de epoca acțiunii, a îngroșat pe alocuri pasta jocului actorilor, a încercat cîteva efecte regizorale ; cu toate acestea, impresia de ansamblu pe care ne-a lăsat-o spectacolul petroșenenilor, nu s-a putut desface de nivelul confuz al unei bune intenții mediocru realizate. Nota aceasta de amatorism care a răzbătut în jocul și mișcarea unor actori, a menținut textul, altfel destul de generos în surprize comice, la un nivel ce nu a putut comunica decît o mică parte din savoarea și mesajul piesei.

Problema teatrului în teatru e extrem de delicată și în cazul piesei lui Skvarkin întreaga intrigă se naște din dedublarea jocului Maniei. O actriță (o primă ficțiune) are de jucat rolul unei fete care, fată fiind, trebuie să joace rolul unei viitoare mame. Dar asta numai în fața asistenței. Șoma a dirijat-o pe Anca Ledunca, interpreta Maniei, pe linia unei prea dramatice trăiri a ambelor planuri. Fiind vorba de o comedie, de o farsă chiar, ar fi fost, credem, mai interesant dacă Anca Ledunca (ale cărei latențe comice țîșneau de multe ori împotriva voinței ei) și-ar fi stilizat rolul în sensul unei ușoare exagerări (în fragmentele cînd minte), tocmai pentru a separa profilul celor două planuri, și al unei mai spontane, mai temperamentale zvăpăieri în scenele unde ea e cu adevărat ea, spre a putea justifica încurcătura pe care o naște. Cu toate aceste rezerve, a trebuit să recunoaștem — e drept, cu un oare-

www.cimec.ro

care efort — în jocul Ancăi Ledunca, mai ales în scenele grave, o vibrație adîncă, o dăruire care a emoționat.

Partenerul ei, veșnic ezitantul Costia (Gheorghe Miclea) a fost mult prea tînăr (ne referim la vîrsta scenică) pentru a putea întruchipa perfect un rol în care ridicolul se îmbrățișează cu dragostea, în care naivitatea crește din onestitate și voința bună e mereu frînată de ceea ce a învățat din cărți. Gheorghe Miclea s-a mișcat la periferia eroului, nereușind să-l facă organic, să-l trăiască. Ne-a comunicat textul, ajutînd acțiunii să progreseze. Atît numai. Ghinionul său (dar norocul spectacolului) a constat în creația partenerului său Iakov (Ion Pavlescu). Foarte natural, simplu, posedînd o gamă scenică plină de nuanțe, de umor, Ion Pavlescu a reușit să umanizeze situațiile, să le salte din artificiu în acea căldură onestă, sinceră, care e atît de necesară pe scenă. Din grupul tinerilor, el a fost acela care a contrabalansat, ca valoare și semnificație, realizarea cuplului părinților Maniei. În ceea ce privește interpreta studentei Raia (fata care va avea într-adevăr un copil), Mimi Munteanu ne-a pus în fața unei interesante probleme de psihologie actoricească. Am văzut-o pe Mimi Munteanu și în alte roluri. I-am urmărit forța de concentrare, tensiunea interioară cu care se dăruiește dramei. Dar de fiecare dată am constatat aceeași disproporție între emoție și efectul pe care-l comunică publicului. Îmi face impresia că Mimi Munteanu se încălzește prea mult în culise: ea știe ce rol joacă, știe ce destin va avea eroina interpretată și intră la prima replică cu sufletul plin, prea plin, cu emoția împinsă la maximum. Publicul așteaptă însă ca eroina să crească sub ochii lui, să se desfășoare în limitele textului, să culmineze ca emoție de-abia în clipa în care și cei din sală cunosc cauzele încordării. Dacă Mimi Munteanu ar reuși să-și coboare temperatura afectivă, pregătindu-se la o evoluție dramatică pe scenă în locul unei trăiri anticipative a rolului, creațiile ei ar cîștiga mult.

Mircea Zabalon, în rolul unui cinic escroc sentimental, a vrut să fie negativ și, din cauza aceasta, și-a caricaturizat aproape pantomimic rolul. E adevărat că personajul e confuz, fictiv, neverosimil; s-a născut în cadrul piesei mai mult din motive de geometrie morală decît din adevărul vieții. Totuși, acest om putea deveni real mai ales că se mișca între figuri de o atît de autentică sinceritate ca părinții Maniei. Același repros îl putem face și lui Gh. Urlic (în rolul unui trăsnit dentist, prea amorezat), care cu toate că a avut scene de o autentică savoare, s-a menținut prea încăpățînat în coordonatele ridicolului și ale bufei, deși ca tip, eroul în cauză, ar fi mers perfect pe linia unei anume boemii rustice de stepă, figură atît de obișnuită în teatrul și filmul sovietic.

Decorul, semnat de Elena Forțu, servește comod complicata mișcare scenică. Din păcate, ca aspect plastic, compoziția cromatică din cauza unui excesiv zel decorativ a alunecat spre o somptuozitate care ni s-a părut și exagerată și inutilă.

Ion D. SÎRBU

O tragedie contemporană

Teatrul Național Iași: *Pogoară iarna* **de Maxwell Anderson**

Teatrul Național „V. Alecsandri" din Iași a reprezentat, pentru prima dată la noi, puternica tragedie a scriitorului american Maxwell Anderson, *Pogoară iarna* (Winterset), scrisă prin 1932—1934, și care a obținut premiul criticilor dramatici din New York.

Piesa surprinde și impresionează din mai multe puncte de vedere. Trecem peste faptul că, în cadrul repertoriului Naționalului ieșean, ea marchează o cotitură, prin depășirea reprezentării excesive a comediilor, și ne oprim la semnificația generală a lucrării.

Winterset e, înainte de orice, o tragedie modernă. Ea reia — cu material nou, am spune, de ultimă oră — tendințele glorioase ale geniului pe care l-a ilustrat antichitatea, Shakespeare și clasicismul secolului al XVII-lea. Străvechea definiție aristotelică a tragediei, care declanșează în sufletul nostru milă și groază cu scopul de a ne purifica pasiunile, se aplică și în acest caz, cu proprietate. Eroii lui Anderson — Mio și Miriamne, apoi rabinul Esdras, Vagabondul și celelalte personaje secundare, pozitive — mijlocesc efectele tragice descrise cu atîta exactitate de Aristotel, cu peste două milenii în urmă. Conflictul tragic e puternic susținut și urcă pînă la încordări extreme. Lupta lui Mio, fiul nefericitului Romagna, executat pe nedrept pe scaunul electric pentru o crimă săvîrșită de gangsterul Trock are proporții de epopee. Eroul pornește singur în lume, hotărît să înfrunte urgia adversităților sociale, spre a descoperi pe autorul real al crimei și a rea-

www.cimec.ro

bilita atît pe tatăl său ucis, cît şi pe sine însuşi. Ca în orice tragedie, înălţimea morală a personajelor principale e evidentă, ca şi masiva concentrare a forţelor negative ce li se opun. Stăpînirea capitalistă le stă împotrivă, ca şi abjecta bandă a gangsterilor care vor să şteargă urmele crimei lor şi să împiedice, prin asasinate, repararea funestei erori judiciare. De aci, intensitatea încordării dramatice asemenea tipului tragediei clasice sau a lui Shakespeare.

Dar structura generală a speciei se verifică şi prin cumplita suferinţă pe care o trăiesc eroii pozitivi, Mio şi Miriamne. Ei se prăbuşesc amîndoi sub gloanţele gangsterilor, ei, care sînt purtătorii celor mai înalte valori morale, întocmai ca în orice autentică tragedie. Faptul pierii lor produce indignarea şi revolta spectatorilor, adică tocmai efectul dominant pozitiv al operei, care emite — în felul acesta — strigătul ei desperat întru crearea unei lumi mai bune decît acest infern al imoralităţii.

Dar, cu privire la consecvenţa morală a lui Mio s-a putut ridica o obiecţie, parţial îndreptăţită. În conflictul dintre datoria de a răzbuna moartea nedreaptă a tatălui său şi puternica lui iubire pentru Miriamne, sora lui Garth, care ar fi putut demasca eroarea judiciară, cu preţul însă al propriei lui pieiri, eroul se lasă înfrînt de pasiune şi renunţă la misiunea ce şi-a propus. Căci — către sfîrşitul piesei — Mio spune Miriamnei :

Cum aş putea să mă răzbun, cînd ştiu
Că răzbunarea cade asupra ta.
Miriamne, de mă iubeşti
Găseşte un mijloc să uit ce sînt...

S-a putut deduce de aci o diminuare a valorii morale a lui Mio, dar dacă privim mai adînc faptele, nu dobîndeşte eroul — în acelaşi timp — o nouă aureolă, tocmai prin această umană slăbiciune a lui ? Nu-l înnobilează, oare şi pe el, această mîntuitoare iubire ?

Tragedia lui Anderson rămîne deci, prin multe laturi ale ei, o autentică expresie a genului şi îmbină totodată tipurile istorice ale acestuia, formula corneliană a biruinţei datoriei cu cea racineană a eficacităţii pasiunii.

Cu privire la bazele istorico-artistice ale lui *Winterset* s-au mai făcut numeroase apropieri cu Shakespeare : asemănări tematice vădite cu *Hamlet*, dar şi utilizarea unor

Scenă din actul III

www.cimec.ro

procedee dramatice tipice. Observația e perfect întemeiată și demonstrează încă o dată cît de valoroasă e folosirea creatoare a artei marelui Will. Întreaga atmosferă apăsătoare a tragediei lui Anderson, continua întreținere a panicei, ritmul însuși al unor motive, ca remușcarea judecătorului Gaunt și lanțul de crime pe care-l comite gangsterul Trock, au puternice amprente din *Hamlet* și *Macbeth*. Și totuși, materialul cu care autorul lucrează e strict și tipic contemporan. America oprimării capitaliste, creînd condiții atît de prielnice viciului și generînd mentalitatea de junglă, ca în cazul lui Sacco și Vanzetti și impunînd cu brutalitate legea claselor stăpînitoare, iată plămada contemporană care izbutește să imprime o pecete istorică specifică fondului general uman. Anderson încheagă astfel un tablou veridic al epocii și al țării sale, dominate de forțele retrograde, și reușește a stîrni protestul celor care doresc o lume mai înaltă și mai demnă. Firește, autorul nu depășește formula realismului critic. Doar apariția incidentală a Extremistului deschide o fereastră spre o altă zare, dar ea se închide — de îndată — cu un gest sfios, fără consecințe. Anderson condamnă cruzimea și injustiția, crima și abuzul, denaturarea adevărului pentru motive politice, dar nu se angajează — ca de pildă Th. Dreiser — pe drumuri îndrăznete de salvare. El rămîne un autor înaintat, dar nu unul cu totul lămurit, asupra căilor viitorului. Anderson denunță și demască, dar nu precizează în numele cărui anume ideal. Privirea lui nu e, prin aceasta, mai puțin scrutătoare și ea pătrunde adesea pînă la rădăcinile răului, îndeosebi pînă la acel atroce egoism pe care-l reprezintă, de pildă, strania figură a lui Trock, a gangsterului care — măcinat de ftizie, avînd doar șase luni de trăit — nu pregetă să verse sîngele altora spre a-și păstra libertatea puținelor clipe ce-i mai sînt date. Personajul și scenele în care el se încheagă constituie — după opinia noastră — unul din meritele cele mai de seamă ale lui Anderson în ce privește capacitatea caracterizării și a invenției dramatice.

Nu am putea încheia mai potrivit acest mic capitol referitor la cuprinsul piesei decît atrăgînd atenția asupra concentratului sîmbure de poezie ce-i este propriu. Acea iubire lilială a lui Mio pentru Miriamne, țesută pe neașteptate din firele fine ale unui destin, de data aceasta mîntuitor, acea puritate de nufăr într-un smîrc abject ne încîntă ca o poemă, și e cu atît mai valoroasă cu cît dincolo de cea ce reprezintă efectiv, dincolo de sentimentul erotic, simbolizează esența însăși a idealurilor înalte ale omului.

Și acum, cîteva observații cu privire la joc și montare.

Direcția de scenă a Soranei Coroamă a fost apreciabilă. Ea a valorificat textul cu destulă pătrundere, izbutind să creeze atmosfera tragică specifică piesei. S-au utilizat, de altfel, nu numai textul propriu-zis, ci și pauzele, tăcerile, îndelungile și chinuitoarele așteptări. Uneori, poate, coarda a fost prea întinsă și s-a alunecat spre patologic, ca de pildă în caracterizarea lui Garth, ale cărui teribile anxietăți au dus la frămîntări excesive, dar îndeobște regizoarea a văzut limpede sensul și menirea operei, obținînd o creație demnă de strădania ei. Scenografia lui Toni Gheorghiu a sprijinit-o, făurind spațiile și decorurile necesare atmosferei tragice.

George Popovici a creat, și de data aceasta, un rol închegat, cu siguranță și consecvență artistică. Judecătorul Gaunt a fost întrupat cu toate frămîntările lui, cu dureroasele lui remușcări, cu penibilele lui pledoarii de autojustificare, cu sobrietate, cu multă stăpînire de sine. S-a vădit de asemenea, ca totdeauna, duios, bun, blînd, mulat pe rol, N. Veniaș în rabinul Esdras.

Gilda Marinescu și Gh. Vrînceanu în Miriamne, respectiv Mio, și-au cîntat poemul la un ton și la o înălțime potrivită. Gilda Marinescu a avut rolul temperamentului ei. A plutit pe scenă ca un fulg, pînă ce s-a topit mistuită de o moarte brutală și revoltătoare. Gh. Vrînceanu a înfățișat un Mio zbuciumat, febril, cînd hotărît, cînd demoralizat, conducîndu-și nava unui destin atroce, cu grija de a nu se izbi de stînci. Gangsterul Trock și-a găsit un potrivit interpret în Virgil Costin, actor deosebit de pasionat de meșteșugul lui. După unele ezitări în primele reprezentații, a găsit linia justă a personajului, izbutind a deveni crud, brutal, cinic, atroce, respingător. Constantin Săsăreanu, în gangsterul Shadow, a închegat o figură cu mult ascuțiș tipic, iar Valentin Ionescu a dezvăluit în Garth o oarecare capacitate analitică, ale cărei excese exterioare trebuie însă retușate.

Apariția lui Puiu Vasiliu în vagabondul, personaj creat mai mult pantomimic, a reținut atenția generală. A fost apoi simpatică figura lui Carn, prietenul lui Mio, unul din rolurile cele mai realizate ale lui Gh. Macovei. Cele două apariții trecătoare, dar semnificative — sergentul de poliție și flașnetarul — s-au impus prin exactitatea transpunerii lui Const. Sava și N. Șubă.

Într-un cuvînt, se poate spune că spectacolul *Pogoară iarna* se înscrie printre bunele realizări ale Naționalului din Iași.

Al. DIMA

www.cimec.ro

Voioșia tragică

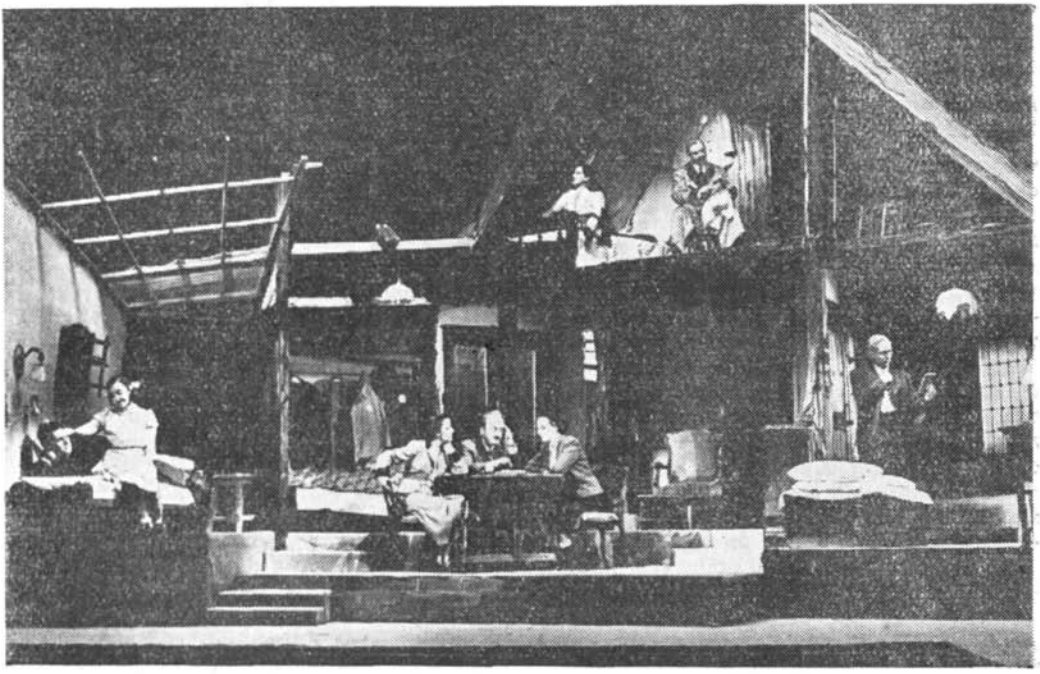
Teatrul Evreiesc de Stat București : *Jurnalul Annei Frank* de F. Goodrich și A. Hackett

Dacă faptele nu ar fi atît de dramatice, dacă n-ai pleca de la acest spectacol cu întrebarea chinuitoare : „cum a fost cu putință ?", dacă citind piesa nu ți-ar veni în minte imaginea camerelor de gazare, a cărților îmbrăcate în piele de om, imaginea convoaielor de pantofi, de bocanci, de ghete mici, scîlciate, jupuite poate la ghețuș ; dacă povestea acesta nu s-ar asocia cu nume care aruncă o umbră neagră peste obrazul celui ce le rostește : Ilse Koch... Buchenwald... Lidice... ; dacă am putea privi astăzi întîmplările acelea așa cum ne uităm la o amforă din Pompei sau la o gravură închipuind trecerea Mării Roșii — probabil, am discuta altfel lucrarea lui Francis Goodrich și Albert Hackett. Comentată sub 37°, piesa invită la analizarea formulei sale, la compararea minuțioasă cu *jurnalul* mai impresionant poate prin spontaneitate și stîngăcii ; comentată sub 37°, piesa invită la disecarea atentă a procedeului dramatic, la studierea reacțiilor unui grup de oameni despărțiți de restul universului printr-o centură de foc (modalitatea aduce aminte de *Potopul, Pădurea împietrită, Hanul de la răscruce*. N-o fi și aici vreun „plagiat" ?) Dar piesa aceasta nu poate fi apreciată la temperatura obișnuită. De ce ? Pentru că face parte din acel tip de lucrări dramatice în care faptul artistic se suprapune atît de fidel peste faptul real, încît spectatorul uită de ficțiune și uită să marcheze punctul în care adevărul istoric se desparte de imaginația scriitorului. În soții Benett din piesa lui Boureanu și Deleanu, de exemplu, îi vezi pe Iulius și Ethel, și amintirea bărbatului acela cu chip subțire și ochelari fără ramă, și amintirea femeii îmbărbătîndu-și temnicera — înainte de a se îndrepta spre scaunul electric — sînt atît de copleșitoare, încît pe loc nu poți să-ți dai seama de unde vine emoția, unde se termină drama soților Rosenberg, unde începe drama soților Benett. Este atîta autenticitate în *Jurnalul Annei Frank*, încît uiți adesea că ai de-a face cu un text, cu rampă, cu reflectoare. Amintirile copleșesc. Temeri noi te-mpresoară. Îți vin în minte nume care aruncă o umbră neagră pe obrazul celui ce le rostește : Ilse Koch... Buchenwald... Lidice...

Piesa aceasta nu este scrisă nici de comuniști, nici nu arată simpatii (dar nici antipatii) socialiste. Filozofia ei nu este proprie luptătorului care se avîntă cu flamura, sus, pe baricade. Evenimente cruciale sînt abordate fără profunzime, dar cu sinceritate desăvîrșită, dublată de cele mai multe ori de naivități, căci în fond totul este consemnat de o fetiță de 13 ani, pentru care rasismul a însemnat, la început, doar interdicția de a merge la cinematograf și rechiziționarea bicicletei. S-ar părea că nazismul nu este privit din cea mai tragică perspectivă a sa, pentru că nu vedem nici lagăre ale morții, nici medici făcînd injecții mortale și fluierînd Lilly Marlen. S-ar părea că rasismul hitleriștilor este dezvăluit *prin latura sa cea mai blîndă*. Interesant este însă faptul că, de data aceasta, rugul nu mai este descris de cel ce îl contemplă, ci de cel ce stă pe el. *Totul este analizat dinăuntrul psihologiei victimei*. De aceea, cu toate că nu vedem lagărele morții, lucrurile cele mai inofensive se colorează cu o nuanță cumplită. De aceea, gesturile cele mai banale electrizează. Un om cu o floare în dinți este o imagine mai mult sau mai puțin atrăgătoare. Dar un condamnat la moarte cu privirea arzătoare, cu obrazul neras, ținînd în colțul gurii o margaretă, este o imagine care înfioară. Iată de ce în *Jurnalul Annei Frank* impresionează nu atît scenele cu oameni mortificați de spaimă, ascultînd îngroziți pașii cadențați ai unei patrule sau huruitul mașinii Gestapoului, ci episoadele cînd fetele stau după perdea, iar de jos, din stradă, răzbate o melodie tărăgănată de flașnetă, sau cînd tatăl îi explică Annei avantajele claustrării : „Uite, de exemplu, acum cîteva zile te-ai certat cu mama din cauza șoșonilor. I-ai spus, mi se pare, că mai bine mori decît să porți șoșoni..." De aceea, impresionează atîta seara de Hanuka, cînd hăituiții cîntă cu tristețe : „Auziți cum ne veselim și bucuroși rostim"..., sau cînd Anna este cuprinsă de panică : „Să știi c-o să uităm să mai dansăm... Cînd om ieși de-aici, n-o să mai știm nimic". Greșesc, greșesc de o mie de ori acei ce-și închipuie că efectele tragice se obțin arătîndu-se numai grozăvii. Zguduitoare în *Jurnalul Annei Frank* este, mai ales, voioșia, voioșia fetei condamnate la moarte, care nu ține între dinți o margaretă, ci se teme că o să uite pașii de vals.

Apoi, mai este ceva, care depinde tot de optica acelui care privește fenomenul dinăuntru. Este capacitatea de a reconstitui nu numai ciocnirea între mediu și victimă, ci și consecințele pe care o asemenea înfruntare le determină în psihologia victimei, în mediul său. Ca toate scrierile care pornesc de la formula „universului închis", piesa aceasta își obligă personajele să-și trădeze adevărata natură mult mai repede și mai direct decît se întîmplă în mod curent. Izolarea, împrejurările, tensiunea determină pe eroi să renunțe la conve-

www.cimec.ro



Scenă din actul I

nienţe, la ipocrizii sociale. Adevărul se divulgă la mînie. În faţa plutonului, nimeni nu va striga o vorbă în care nu a crezut niciodată. După primele zile cînd oamenii îşi aduc unul altuia mulţumiri şi îşi declară recunoştinţă perpetuă, condamnaţii din aceeaşi celulă încep să se simtă stingheriţi, să se înţepe, să se suspecteze, să se duşmănească. O prăjitură tăiată inegal provoacă o ciocnire violentă. Cîteva luni de subalimentare îl împing pe tată să se furişeze noaptea la dulapul cu mîncare şi să fure din hrana copilului său. O ceartă duce la împărţirea proviziei de cartofi, bucată cu bucată, unul pentru dl. Frank... unul pentru Margot... pentru Anna... ş.a.m.d. Iată, deci, una din consecinţele, unul din sensurile în care se produce mişcarea sufletească : sub presiunea unor mari greutăţi materiale şi morale, drojdia omenească se ridică la suprafaţă. Meschinăria banală ia proporţiile ferocităţii.

Dacă piesa ar dezvălui numai această latură, reprezentarea ei ar fi deprimantă. Nici piesa, nici jurnalul Annei Frank nu duc însă la deznădejde. Emoţia artistică stă însă nu în profunzimea observaţiei, în capacitatea de reflecţie, ci tocmai în inocenţa cu care ne sînt revelate faptele. Cînd a scris ce-a scris, Anna Frank nu s-a gîndit nici la editori, n-a avut nici intenţii moralizatoare, n-a urmărit nici efecte literare sau filozofice. Frumuseţea purcede aici tocmai din candoare, din sinceritatea zglobie, puţin zăpăcită, din francheţea de copil teribil, din ingenuitatea grefată pe lucruri grave, din lipsa de abilitate, de calcul, de plan. Frumuseţea acestei piese vine tocmai din inocenţa cu care Anna Frank descoperă miracolul clipelor în care copilul devine adolescent. Sînt zeci de gesturi mărunte sau mai puţin mărunte, îmbibate de farmecul anilor în care totul este un joc, iar o notă proastă pare cataclismul. Vorbăreaţa Anna îşi suportă cu năduf porecla : Doamna Oac-Oac ; se plimbă prin odaie muşcînd nervos pipa domnului van Daan, pătează blana unei cucoane pedante şi o întreabă cîţi curtezani a avut înainte de a se mărita. Apoi, devine mai sfioasă. Se uită ceasuri întregi în oglindă, îi face confidenţe lui Peter, i se pare că părinţii n-o înţeleg, şi cînd Peter van Daan o sărută prima dată, năvăleşte în salon fericită, îşi îmbrăţişează părinţii şi o sărută de multe ori pe obraz pe doamna van Daan. Nesuferita doamnă van Daan îi pare în seara aceea o zînă, căci e mama lui Peter. Multe din pagini amintesc de Fournier sau de Radiguet. Dar pubertatea Annei Frank este îmbibată de un tragism care nu există, nu poate exista nici în *Le grand Meaulnes*, nici în *Le diable au corps*. După doi ani de prizonierat, Anna Frank, îndrăgostită, exclamă : „Există ceva mai minunat decît să vezi cerul prin ferăstruica din tavan ?“ Este ca şi cum un întemniţat

www.cimec.ro

n-ar dori altceva decît să vadă cerul prin zăbrele. Dar Anna e îndrăgostită şi pentru ea cel mai frumos cer este acela care stă în faţa ferestrei lui Peter.

Spectacolul de la Teatrul Evreiesc impresionează, îndeosebi, prin două elemente : interpretarea protagonistei şi regia lui George Teodorescu. Lia König-Stolper a făcut din Anna un copil precoce şi plin de temperament, dar fără ostentaţii agasante, fără teribilisme care omoară nervii. Anna Frank în chip de băietană este zglobie şi zăpăcită, uneori naivă, alteori insolentă, dar întotdeauna atît de sinceră, încît spectatorul uită pînă la urmă unele nepotriviri fizice. Cînd Anna împarte cadourile cu abajurul pe cap, cînd se pregăteşte „să înfrunte furtuna" (adică să-i facă o vizită lui Peter), cînd îşi aşază şalul şi îşi potriveşte mănuşile cu superminuţiozitate şi supercochetărie, are atîta graţie feminină (şi precoce) şi atîta stîngăcie copilărească încît interpreta este de-a dreptul cuceritoare.

Regia a dat spectacolului unitate şi rotunjime. Reflectoarele scot efecte scenice, fără să dea sentimentul artificialităţii. Pauzele de întuneric creează momente de reculegere şi introduc pe spectator în acţiune printr-un prolog mut şi impresionant. Spiritul Annei Frank pluteşte peste tot ceea ce se petrece pe scenă, chiar atunci cînd fata nu mai stă sub lumina rampei. Prin ferestre pătrunde zgomotul străzii, se simte viaţa oraşului. Mişcarea scenică este condusă cu o mînă sigură şi evoluţia caracterelor trădează o observaţie psihologică sensibilă la nuanţe. Domnul Frank (Samuel Fischler) are duioşie şi graţie sufletească, Doamna Frank (Heni Levis-Rieber) este reţinută, dar nu glacială, Margot (Leonie Waldman-Alexi) este sfioasă, distinsă şi bună, Peter (Victor Tulenfeld) e morocănos, stăpînit de complexe, de sfială, de ruşine. Dar toate personajele acestea strălucesc prin discreţie şi se afirmă prin puterea de a rămîne conştient pe planul al doilea. Doamna van Daan (Sonia Gurman), domnul van Daan (Benno Poppliker) şi dentistul Dussel (Willi Becker) fac însă notă discordantă. Jocul lor acuză prea mult partea ridicolă a portretelor, împing la comedie bufă. De aceea, în distribuţie există o discrepanţă. De aceea, discreţia se întîlneşte uneori cu grotescul, iar mişcările fine se izbesc de gesturi groase şi de figuri caricaturale. De aceea, apariţiile lor tulbură uneori atmosfera de durere şi graţie, risipesc uneori poezia tragică, poezia ingenuă a poveştii despre Anna Frank.

Ecaterina OPROIU

Laureaţii Concursului

Juriul celui de al doilea Concurs republican al tinerilor actori din teatrele dramatice, format din Sică Alexandrescu, Simion Alterescu, Mircea Avram, Franz Auerbach, Aura Buzescu, Sorana Coroamă, Horia Deleanu, Alexandru Finţi, Ion Florea, Mony Ghelerter, Gh. Harag, Silvian Iosifescu, Kovacs György, Ion Olteanu, Petre Gheorghe, M. Rubingher, Gh. Rafael, Mihail Raicu, Ion Marin Sadoveanu, Marietta Sadova, Ion Şahighian, Mauriciu Secler, Constantin Sincu, Valentin Silvestru, Nicolae Tompa, Tamasz Gaspar, George Uraca şi Vlad Mugur a acordat premii şi menţiuni unor tinere colective de teatru, tineri artişti, regizori şi scenografi care s-au distins la concursul încheiat recent.

Spectacole

Premiul I — *Inspectorul de poliţie* — Teatrul de Stat din Baia Mare ; *Ultima generaţie* — Teatrul Naţional din Craiova.

Premiul II — *Speranţa* — Teatrul maghiar din Sf. Gheorghe ; *Aşa va fi* — Teatrul Armatei ; *Steaguri pe turnuri* — Teatrul Naţional „I. L. Caragiale".

Premiul III — *Uliţa fericirii* — Teatrul „C. Nottara" ; *Montserrat* — Teatrul de Stat din Timişoara (secţia maghiară) ; *Căsuţa de la marginea oraşului* — Teatrul de Stat din Bacău.

Diplome de onoare — *Jurnalul Annei Frank* — Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti ; *Pogoară iarna* — Teatrul Naţional din Iaşi — ambele prezentate în afara concursului, deoarece regizorii respectivi au depăşit virsta cerută de regulament.

Regie

Premiul I — Horea Popescu.

Premiul II — Taub Janos, Radu Penciulescu.

Premiul III — Lucian Pintilie, Ariana Kunner Moisescu.

www.cimec.ro

Scenografie

Premiul I — Mihai Tofan, Dan Nemţeanu, Adina Reich.

Premiul III — Sergiu Singer.

Interpretare

Premiul I — Olga Tudorache, Lia König Stolper, Dem. Rădulescu şi Matei Alexandru (Bucureşti), Gh. Vrînceanu (Iaşi), Karoly Sinca (Timişoara), C. Rautzki (Craiova).

Premiul II — Gerda Roth (Timişoara), Alexandru Lungu (Bucureşti), Levis Riber (Bucureşti), Sanda Toma (Craiova), Liliana Tomescu (Bucureşti), Ştefan Mihăilescu-Brăila (Baia Mare), Bella Tanay (Tg. Mureş), Silvia Popovici (Craiova), Laszlo Gherö (Cluj), Linsche Schmery (Iaşi).

Premiul III — Silviu Stănculescu (Bacău), Elena Sereda (Bucureşti), Gilda Marinescu (Iaşi), Layosz Szabo (Timişoara), Cicerone Ionescu (Bucureşti), Coca Andronescu (Bucureşti), Matei Gheorghiu (Bucureşti), Emmerich Schäffer (Timişoara), Felix Caroly (Bucureşti), Costin Virgiliu (Iaşi), Ion Goanţă (Craiova), Ileana Pop (Baia Mare), Victor Moldovanu (Bucureşti), Aurel Cioranu (Bucureşti), Jeana Gora (Bucureşti), Kitty Stroiescu (Bacău).

De asemenea au mai fost acordate pentru interpretare 26 de menţiuni.

www.cimec.ro

G. Löwendal: **Camil Petrescu**

O m a g i u

Fermecătorul copilandru cu ochii albaştri ne-a părăsit. Şi-a luat rămas bun de la viaţă, după ce i s-a dăruit cu o rară fervoare şi într-un ritm nebunesc de muncă.

Camil Petrescu a fost marea făgăduinţă de o viaţă nouă, pe care o căutam întreaga generaţie, de acum patru decenii, ieşită din primul măcel mondial, măcinată şi la trup şi la suflet, istovită şi dezorientată. Tineretul de atunci am găsit în el pe adevăratul căutător de drumuri noi şi mai sănătoase în viaţă. A fost un adevărat luptător leal al scrisului. Combativ, nervos şi superb în credinţa lui.

De atunci şi pînă în ultima clipă a vieţii sale, a dominat cu figura lui cîmpul gîndurilor noi — în literatură, în poezie şi în dramaturgie.

Patru decenii de încordare continuă, fără o clipă de repaos. Şi în tot timpul şi-a încrucişat spada ascuţită a condeiului, cu o desăvîrşită lealitate. Combatant cu arme curate de cristal, el a stat în permanenţă cu picioarele înfipte zdravăn în pămîntul ţării, cu ochii lui albaştri spre cer, dar cu inima şi gîndurile-i fierbinţi, frămîntate de idei pentru fericirea oamenilor.

Pentru toţi admiratorii scrisului său, dar mai ales pentru prieteni, plecarea lui Camil este prea neaşteptată, prea grea, ca să ne mai putem aduna spiritul împrăştiat şi să gîndim liniştiţi la opera şi viaţa lui. Emoţia e încă mare — şi ne încurcă gîndurile. Durerea-i prea crudă şi acum nu putem decît să lăsăm frîu liber numai simţămintelor : să-l îmbrăţişăm,

www.cimec.ro

să-l mîngîiem, să-l salutăm şi să-i mulţumim pentru imensu-i dar, lăsat zestre poeziei noastre, pe care a iubit-o cu frenezie. N-a fost dragoste cîntărită cu cîntarul anotimpurilor schimbătoare, ci o dragoste de mare patriot. Spirit vast, a înţeles toate gîndurile şi rosturile altora, toate filozofiile lor, dar şi-a păstrat-o pe a sa : aceea legată de libertate şi progres. Poezia lui Camil Petrescu era creată numai pentru oameni şi de aceea el va rămîne în inima lor un adevărat om. Inima lui Camil Petrescu a fost în stare să primească imensul val de iubire al vieţii, pe care apoi s-o reverse în întreaga sa operă. Aceasta — fiindcă i-a iubit pe oameni cu o iubire eroică. Ştim de pe acuma că toată opera sa este o lungă poemă — uneori luminoasă, cum a fost în ultimii ani, alteori amară, ca odinioară, dar toată închinată omului. O, şi cît s-a frămîntat şi s-a chinuit acest mare suflet să găsească o adiere primăvăratică, o prospeţime şi o căldură de viaţă, s-o picure prin cuvinte preschimbate în rouă, balsam pentru sufletele apăsate ; cîntul lui a fost pentru descătuşarea omului — şi cît de frumos a cîntat au s-o spună generaţiile ce vor veni.

Emoţia lui artistică s-a născut odată cu el şi a fost aşa de adîncă, atît de intimă, atît de puternic construită, cu o imaginaţie atît de bogată, încît a reţinut şi a judecat totul şi toate, cum rar s-a întîmplat în scrisul anilor din urmă. Îndrăgostit de frumos şi adevăr, Camil se indigna tandru, cînd nu eram gata să-l înţelegem sau să-l aprobăm. Ultima noastră întîlnire — cu cîteva zile înaintea plecării lui în marea călătorie — purta taina unei tristeţi, fără decor, dar de-o elevare de idei la care rar se ajunge.

Caracterul lor confidenţial nu ne îngăduie să le transcriem. Dar cea mai delicată intimitate — rostită — era simţită şi exprimată cu înaltă poezie. Totuşi, din ultimele lui gînduri voi transcrie cîteva, de care sînt sigur că el mi-ar fi îngăduit să vorbesc. Ieşise din casă după şase luni de boală. Într-un cerc intim de amici umezindu-şi buzele dintr-un pahar de vin, spunea : „Fac impresia că reduc viaţa la plăceri. Cînd cugetarea vine greu, un pahar de vin bun o stimulează, iar cînd a sosit, un pahar de vin bun o recompensează. Da, dragii mei, un pahar de vin bun, uneori, face mai mult decît toate cîntecele proaste. O ! — vreau să lucrez, să lucrez. Voi scoate ceva bun din acest creier ? O fi ceva de preţ ? Ei, ce ziceţi ?"

Şi apoi, parcă-şi rîdea de sine : „Voi sînteţi publicul, dar şi posteritatea..." Şi iarăşi rîdea.

Avea conştiinţa clară şi întreagă a misiunii lui pe această lume, a cauzelor şi idealurilor umanităţii. Datoria poetului în raport cu semenii săi, cu societatea. Avea conştiinţa geniului său. Dar am mai spus : este prematur să vorbim acum despre opera şi viaţa lui Camil Petrescu.

Despre opera şi viaţa lui Camil Petrescu se va scrie, fără îndoială, mult şi felurit. Oricum, însă, posteritatea îl va pune la locul de cinste ce i se cuvine, fruntea îi va fi încununată şi oricine va ţine un condei în mînă nu va putea rosti numele lui Camil Petrescu fără un sentiment de respect.

George VRACA

La moartea unui om între oameni

Mă obişnuiesc foarte greu cu gîndul că ţîrîitul soneriei la uşa masivă, de fier, a casei lui Camil Petrescu nu-l va mai aduce niciodată în întîmpinare pe scriitor. S-a stins omul de mare talent, creatorul cu minte clară, ascuţită şi fertilă, prietenul afabil şi prevenitor al cărui nume se aşază de pe acum între exponenţii cei mai aleşi ai puterii intelectuale a poporului romîn. Cuvintele — prin impasibilitatea lor aparentă, prin ne-

www.cimec.ro

putința de a comunica imensa părere de rău ce ne încearcă — zădăresc parcă inima mîhnită.

Îl știam grav bolnav, dar și eu, ca și atîția alții, am aflat cu stupoare dureroasa veste. Era atîta energie, atîta tinerețe debordantă, atîta fervoare a vieții în omul acesta, încît nu mă pot resemna la gîndul de a-l socoti printre dispăruți. De-abia discutaserăm despre concursul tineretului din teatre și despre perspectiva apropiatei premiere a *Sufletelor tari*. Terminase de curînd, după un efort extenuant, punerea la punct a volumului de versuri ce a apărut la E.S.P.L.A. Era în plină maturitate creatoare, se așezase în casa pe care și-o dorise, îl mistuia o poftă de lucru pe care mărturisea a nu o fi avut de mult, germinau în el înțelesuri tot mai limpezi, în lumina cărora își tălmăcea realitatea cea nouă a patriei. Conversația lui era ca de obicei scînteietoare și intolerantă pentru greșelile de logică ; aviditatea de a se informa asupra a ceea ce se întîmplă, la fel de nesățioasă ca totdeauna. Cele mai proaspăt apărute reviste și cărți zăceu în stive la căpătîiul patului său de suferință. (De altfel, Camil Petrescu avea oroarea orizontalității, căci poziția culcat este a odihnei, a pauzei de gîndire, iar el era un tumultuos, un neastîmpărat.) Într-un fotoliu, fulgerînd cu argintul viu al privirii, zîmbind cu acel amestec de maliție și provocare ce-i era propriu, citind cu creionul în mînă : așa îl găseam. Putea crede cineva că avea să-l îngenunche boala pe acest om care părea dispus să se ia la harță cu oricine și să contrarieze chiar cruda secerătoare ? Și totuși, ireparabilul s-a produs, iar nouă ne-a rămas sufletul rănit de lovitura năprasnică și neașteptată.

Pentru cine a răsfoit paginile publicațiilor în care a militat Camil Petrescu, i-a cercetat cu luare-aminte opera și cunoaște circumstanțele în care s-a desfășurat activitatea sa literară, destinul scriitorului apare croit cu sabia, într-o luptă continuă împotriva prostiei prezumțioase, a estetismului steril, a lipsei de civism și rațiune, a inerției de gîndire. Ridicat din lumea măruntă a mahalalei bucureștene, el a trebuit să lupte din răsputeri pentru a nu fi strivit de rînduielile potentaților de pe vremuri. În anii tulburi dintre cele două războaie a combătut cu vehemență și riscuri proprii practicile înjositoare pentru demnitatea intelectualului. Deoarece era un spirit cu veleități teoretice, s-a trudit din greu să-și descopere un liman filozofic de unde să devină posibil un răspuns la întrebările care-l nelinișteau. În această privință, trebuie spus fără înconjur că adesea a greșit, fiindcă poziția de pe care căuta era izolată, iar oroarea sa de platitudine îl împingea la originalități forțate ; dar nimeni nu-i poate contesta bunăcredința și rămîne exemplar efortul său de a descoperi vieții un sens. Camil Petrescu nu a lăsat o operă voluminoasă după numărul cărților publicate ; valoarea ei stă în distilarea materiei brute printr-un laborios proces de prelucrare ; aparținea acelor scriitori pentru care creația nu e cîntecul spontan al privighetorii, ci lupta chinuitoare de organizare a impresiilor în structuri tot mai adecvate intenției urmărite. Claritatea impecabilă a frazei lui Camil Petrescu și substanța bogată a paginilor lui sînt rodul unui îndelungat și metodic efort de cizelare.

I se recunoaște obișnuit lui Camil Petrescu o aplecare către raționalism. Și, în adevăr, el avea pasiunea lucidității. Întîmplările vieții și oamenii îi solicitau întîi reacții cerebrale. Simțea poezia abstracțiilor matematice, îi plăceau dezbaterile de idei, înlănțuirile logice care conduc prin generalizări treptate la esență. În același timp, ca scriitor și, aș spune, ca descriitor al realului avea o imensă apetență a concretului. Îl obseda dorința de a-și delimita exact obiectul cercetării de a se asigura cu precauțiile metodologice necesare, de a-și desluși gîndurile prin exemple. Oricine a discutat cu Camil Petrescu nu se poate să nu fi fost izbit de plasticitatea comparațiilor cu ajutorul cărora se căznea să aducă dez-

www.cimec.ro

baterii un plus de limpezime. O dată mi-a spus: „Ar fi mai puține false controverse în lume dacă nu s-ar neglija recomandarea bătrînului Voltaire: înainte de orice schimb de păreri, definiți-vă termeni". El se străduia în orice caz să fie explicit, clar și, mai ales, să nu piardă contactul cu realitatea, să nu se rătăcească în stratosfera conceptelor, să nu formuleze în vid. Era refractar formalismului, fiindcă prețuia înainte de toate conformitatea gîndirii cu viața.

Camil Petrescu a fost un adversar hotărît al sistemelor tenebroase și al filozofiei absconse. Uneori părea că se retranșează îndărătul unor poziții-arici, dar după oarecare frecventare îți dădeai seama că aceasta rezulta din dorința de a dezvălui mai adînc miezul problemelor și lucrurilor. Era dintre oamenii care pun întrebări, pe care niciodată aparențele nu-i satisfac. Îl caracteriza o anumită îndărătnicie de a nu se lăsa amăgit, un fel de hotărîre brutală de a smulge măștile, de a dezumfla suficiența intelectuală mulțumită să rumege adevăruri răsuflate, de a denunța comoditatea de gîndire și teama de a duce argumentația pînă la capăt. În literatura ultimelor decenii, timbrul specific al mesajului său rezidă poate, mai ales, în neistovita sa capacitate de a supune analizei experiențele sufletești și formulele estetice socotite a fi cunoscute și obișnuit admise. În lumina cercetării sale, lucrurile căpătau o fizionomie nouă și se îmbogățeau cu o mulțime de aspecte inedite. Este adevărat că uneori, citindu-l pe Camil Petrescu, soluția lui artistică pare a fi la antipozii a ceea ce așteptăm, dar dacă drumul spre adevăr trece prin epuizarea contradițiilor, cine poate ridica piatra să-l lapideze?

Camil Petrescu se bucura de multe simpatii în tînăra intelectualitate și am fost mișcat văzînd la cimitir cîți studenți se strecurau în urma tristului convoi ce șerpuia în liniștea grea a aleilor. Tinerii care-și înfrîngeau timiditatea și veneau prima dată la Camil îi rămîneau vizitatori statornici, fiindcă el știa să discute fără a așeza vreo distanță față de interlocutori. Era însă un maistru exigent, cu mari severități. Cine i se părea a nu întruni calitățile necesare scrisului ori artei dramatice (căci aceștia erau de obicei solicitanții săi) era refuzat fără menajamente. În teatru avea uneori păreri exclusive; își crea adversități prin aprecieri intolerante și fără apel; îl domina însă totdeauna grija de a descoperi talente și a le călăuzi pe drumul unui realism viguros, al artei adevărului scenic. Acum doi ani s-a organizat la Teatrul Național un concurs pentru cel mai bun interpret al rolului Bălcescu. Cei ce au luat parte își amintesc desigur de pasiunea neobișnuită, de stăruința și priceperea cu care Camil depista valențele actoricești ale celor cîtorva zeci de participanți. Cred că nu mă înșel afirmînd că unii dintre actorii fruntași din generația mijlocie și cîțiva tineri scriitori și critici îi datorează lui Camil Petrescu acea încurajare decisivă de care atîrnă în multe cazuri împlinirea unui destin. Pînă în ultimele săptămîni, deși boala se agrava sensibil, Camil se bucura să stea de vorbă cu tinerii. Atunci se înviora, ochii îi străluceau, se azvîrlea cu pasiune în controverse, se pierdea în divagații pentru a reveni la o formulare mai pregnantă a tezei, anticipa obiecțiile și le pulveriza, subliniindu-și cuvintele cu mimica expresivă a feței. Văzînd efectul produs, îți venea în minte că omul acesta își simte probabil vocația de a moși adevărul.

Camil Petrescu avea un imens respect pentru munca intensă desfășurată de partid ca să ridice țara noastră la bunăstare și cultură înaintată. Pentru lumea veche nutrea un dispreț amestecat cu acel resentiment puternic pe care numai cine a fost ultragiat și a suferit de foame în rîndurile de atunci îl poate înțelege. Ideea socialismului i se părea seducătoare și, odată cu anii, rezervele lui cedau pasul. O dată l-am convins să plece la Timișoara cu o brigadă a Ministerului Culturii. S-a expus firește unor oboseli pentru

www.cimec.ro

care-mi făceam amarnice reproşuri. El însă, vioi şi nesinchisit, nu-şi putea stăpîni entuziasmul. Luase contact cu şefii secţiilor culturale regionale ale sfaturilor populare, cu instituţii de artă locale, cu artişti amatori şi măsurase ecoul uriaş al revoluţiei culturale. Întîlnise tineri anonimi care la auzul numelui său se înclinau cu gravitate, îi exprimau o afecţiune mişcătoare şi-i citau din operă. Era tulburat de notorietatea persoanei lui în oraşul în care, cu peste 30 de ani în urmă, îndurase mizeria şi făcuse o ziaristică obscură într-o foaie neînsemnată. La întoarcere, Camil Petrescu mi-a împărtăşit încrederea lui neclintită în calea largă şi înfloritoare pe care o urmează poporul nostru sub conducerea înţeleaptă a partidului. Nu vreau să spun că el n-avea cîteodată nedumeriri, dar ceea ce e perfect limpede e că omul acesta, care-şi evalua şi-şi reevalua mereu bagajul de idei, găsea din ce în ce mai multe puncte de contact cu ideologia clasei muncitoare. Mărturie o constituie şi ultimul său articol, publicat în „Contemporanul", în care îşi afirmă aderiunea la materialism. Camil Petrescu a servit conştient şi fără a bate toba noile aşezări din patria noastră ; le-a servit ca cetăţean şi ca artist ; şi-a legat activitatea de instituţii şi publicaţii ale vieţii noi, între altele de această revistă, militantă a politicii socialiste în teatru ; a înfiripat fresca mişcării revoluţionare de la 1848 într-un roman de mare forţă evocatoare, cu care realismul socialist se mîndreşte în mod legitim.

Cred unii că ar fi fost un intelectual de cabinet. S-a reproşat de altfel şi pieselor sale cerebralitatea. Las pentru altă dată discuţia literară şi rechem amintirile pentru a înlătura imaginea unilaterală a omului. Camil Petrescu nu avea numai stofa gînditorului, dar şi fervoarea individului cu o mare sete de a-şi trăi multilateral existenţa. Era un om cu un larg diapazon de preocupări, de o pulsaţie vitală contagioasă. Şi-a permis pe vremuri să fie cronicar sportiv, ceea ce a iritat, bineînţeles, prejudecăţile şi filistinismul burghez. Am auzit că la cafenea unii confraţi îl priveau pe-atunci oblic şi se întrebau cu ironie ce fel de scriitor putea fi comentatorul unei partide de fotbal. Dar el a continuat pînă în ultimul timp : mergea la competiţii, îi plăcea spectacolul mulţimii adunate în stadioane ca să celebreze graţia şi vigoarea, înfăţişări şi ele ale umanităţii şi de aceea implicate în conceptul omului armonios dezvoltat, eliberat de alienările intelectualismului unilateral. El însuşi avea un corp de efeb şi-şi menţinuse pînă în ultimul an o faţă proaspătă cu nu ştiu ce frăgezime de om tînăr. Cînd la împlinirea vîrstei de 60 de ani a fost decorat de guvern, l-am găsit radios, plin de gratitudine faţă de conducătorii partidului şi statului, dar cu un reproş pe care-l bolborosea jumătate serios, jumătate în glumă : de ce trebuia să se anunţe cu indiscreţie în toată ţara că a devenit sexagenar ?

Camil Petrescu aştepta cu înfrigurare trecerea iernii. Mereu se plîngea de duritatea anotimpului. Era un adorator al luminii, al cerurilor cu transparenţe meridionale. Ar fi vrut şi am fi vrut şi noi, de dragul său, să transformăm geografia, să instaurăm aci, pe meleagurile noastre, o primăvară îndelungată şi plină de miresme. Am fi vrut să aducem apoi o vară calmă şi mîngîietoare. Căci el credea, ca şi Bălcescu, eroul său preferat, în puterea tonifiantă a soarelui şi avea nostalgia nisipului fierbinte de pe malul mării, unde organismul se împregnează de radiaţiile ce circulă invizibile pe marile artere ale cosmosului, iar în urechi susură zbaterea egală a valurilor. Dar, primăvara aceasta a fost ciudată : a venit tîrziu, cu ploi dese şi ceruri mohorîte. Camil n-a mai putut aştepta şi într-o zi a plecat spre umbrele veşnice. Însă opera lui a rămas ca un semnal de lumină şi mă gîndesc că în anii şi în deceniile ce vin se vor apleca asupra-i noi şi noi generaţii, adăugate fără zăbavă şi fără oprire în marea trecere a timpului, care îi vor descifra mesajul şi se vor încălzi la înţelesurile sale.

Paul CORNEA

www.cimec.ro

„Caragiale în vremea lui"

Ce anume să-l fi atras spre Caragiale pe Camil Petrescu, poet al „ideii", pasionat de drama cunoașterii și de revelațiile conștiinței, care legi l-au împins să comunice cu biografia și personalitatea aceluia care s-a păstrat în posteritate și în istoria literaturii române ca un mucalit de geniu, adversar neîmpăcat al tuturor abstracțiunilor din lume, deprins să irite firea de îndîrjit și serios filozof a lui Eminescu, cu memorabila apostrofă „Mă, Kant al tău e un moftangiu"? Ce dialectică necunoscută și surprinzătoare a hotărît să apropie pe creatorul *Jocului ielelor*, al poemului *Ideii*, al lui Gelu Ruscanu și Robespierre — mînați de drama „imperativului categoric" —, de Ion Luca Caragiale, autorul *Scrisorii pierdute* și al farsei *D-ale carnavalului*, creatorul lui Mitică, al lui Lache și al lui Mache, director la *Moftul Român* și la berăria „Gambrinus", oricînd amator de-o halbă și de-un amic pe care să-l țină de vorbă pînă-n zori, iubindu-l și disprețuindu-l în același timp, sentimental, bănuitor, capricios, ironic, neprevăzut, generos și „cinic"? Cu o ușurință suspectă s-ar explica această apropiere, această regăsire, printr-un fenomen curent de dialectică a contrariilor, prin care se atrag într-o singură ecuație structuri sufletești și conștiințe însemnate cu nume contrarii; am avea atunci un caz de veche polemică îndîrjită, convertită în prietenie, aspectul mai profund al unei adversități. Și e știut că o operă cunoscută, specifică într-un anume înțeles, cum e *Mitică Popescu*, întreține o polemică de neîmpăcat cu viziunea lui Caragiale, considerată imprecisă, asupra tipului de bucureștean, balcanic și neserios. Dacă înțelesul piesei rămîne cumva obscur, Camil Petrescu descoperă ținta directă a atacului său, explicîndu-ne liniile programatice: pentru Caragiale, Mitică „este bucureșteanul par excellence", un personaj „cu totul neserios" (adică „mucalit dar fără sare, lăudăros fără pereche, chiulangiu incorigibil, crai de mahala, farseur de prost gust"). Camil Petrescu nu e dispus să primească această imagine și crede, în consecință, „că dacă nu e la mijloc o calomnie a acelui perfid și incomparabil Caragiale, e în tot cazul o gravă neînțelegere". Omul trebuie judecat „după actele lui", acestea sînt revelatoare și contrazic aspectul de suprafață, așa încît neseriozitatea lui Mitică nu este decît „un simplu mod de apărare a vieții lui adevărate și intime, așa cum unii timizi sînt obraznici și unii bătrîni cumsecade, morocănoși" (vezi în continuare „Addenda la falsul tratat" — *Teatru*, vol. III).

Consecvent, Camil Petrescu n-a renunțat la viziunea sa și accentul polemic poate fi regăsit cu mai puțină violență dar cu aceeași fermitate într-o scenă din recenta sa piesă *Caragiale în vremea lui*, în care „Mitică" trimis să facă rost de la vreun amic de o sumă echivalentă unei consumații, îi dăruiește și ultimul ban, fiindcă amicul este el însuși în nevoie, nevasta stîndu-i să nască. Nu aici, nu în această poziție polemică trebuie să căutăm în chip paradoxal rădăcinile afecțiunii pentru Caragiale, deși paradoxul ar fi și plăcut și comod. Polemica nu este adresată decît accidental lui Caragiale (dimpotrivă piesa este un impresionant și febril elogiu) ci prejudecăților care stăruie încă în privința lui Caragiale ca om și ca artist, o încercare de a explica o personalitate și o operă de geniu prin împrejurările timpului. Viziunea aceasta ne este profund apropiată, profund contemporană, izbutind să îndrepte în multe privințe, imaginea ce și-o făcuseră despre Caragiale propriii săi contemporani, nu atît adversari ai săi (întreprinderea ar fi fost mai ușoară, mai puțin interesantă, mai puțin artistică), cît prieteni, cunoscuți intimi, autori de memorii, amintiri etc. De altfel, asupra valorii de *interpretare*, oarecum nouă și oricum convingătoare, a piesei merită să stăruim mai mult, lăsînd pe seama specialiștilor în materie de teatru, determinarea calității ei propriu-zis dramatice.

L-a izbit probabil într-o măsură maximă pe Camil Petrescu, ca poet al „ideii", acel uimitor freamăt de inteligență și luciditate care pătrunde ca un fluid, ca un curent de înaltă tensiune, întreaga personalitate a lui Caragiale. Întîmpinat cu neașteptată fami-

www.cimec.ro

liaritate („Ce mai faci, mă Duilă?") și prins cu mînerul bastonului pe după grumaz, atins în aristocratismul său de proaspătă confecție, Duiliu Zamfirescu a reacționat, după cum se știe, și a vorbit crispat de primitivismul trivial și lipsa de rafinament a contemporanului; chiar de n-a fost crezut cu toată seriozitatea, legenda s-a acreditat și a rămas, însoțindu-se poate și cu o altă legendă, crescută pe niște vorbe spuse din capriciu, aceea a disprețului pentru idei și cultură ce l-ar fi caracterizat pe Caragiale. E adevărat că noțiunile de cultură, care întovărășeau cu fudulie capetele proaste, întărîtau la maximum pofta de ironie a lui Caragiale; și Ibrăileanu observă undeva cu o bună intuiție că nu prostia pur și simplu e ținta satirei lui Caragiale, ci numai prostia „ajutată de cultură" („Cultura însăși dă prostiei posibilități de manifestare, o diversifică, o multiplică"). Din faptul că rîsul lui Caragiale era provocat de situația hilară a unui Farfuridi cu „idei", greu am putea extrage concluzia că autorul *Scrisorii pierdute* rîdea de idei în genere. Voința de simplitate este tocmai o dovadă de inteligență superioară. Ibrăileanu este poate cel dintîi critic ce distinge în Caragiale, cel presupus trivial și primitiv, „un ultim produs al culturii și reflexiunii". Formularea nu mi se pare excesivă; de altfel, e chiar în spiritul viziunii lui Camil Petrescu. Relativ în aceiași termeni se exprimă și alți cunoscători în intimitate ai operei și personalității lui Caragiale. Vorbind de „impresionabilitatea" specifică lui Caragiale, eminentul său biograf Șerban Cioculescu observă că această proprietate „este de ordin pur intelectiv". Răsărită uluitor într-o epocă de formație a culturii românești, opera lui Caragiale este o replică dată romantismului, concepută de un intelect rafinat care se confundă cu rădăcinile spiritului critic; este replica „ideii" la excesul de sentimentalitate, propriu (pe lîngă remarcabile calități) literaturii din acea vreme (și, mai tîrziu, literaturii posteminesciene).

Caragiale în vremea lui este o operă interesantă, în special prin orientarea ei interpretativă, prin efortul de a reînsufleți acele „cadavre de idei" care sînt documentele privind pe Caragiale. În acest înțeles, piesa recentă se integrează scrisului în genere al lui Camil Petrescu, acelei încercări dramatice de a păstra ideile în stare vie, incandescentă, se integrează acelui elan arzător care străbate întreaga operă, de la *Jocul ielelor* la *Bălcescu*. Scrisul lui Camil Petrescu opune o rezistență îndîrjită tuturor formelor veștede, rezistență pe care se reazimă puternicul său mesaj umanist. Și în Caragiale, Camil Petrescu a „văzut" în primul rînd idei, dînd o replică unei viziuni estetizante, lipsite de profunzime asupra marelui scriitor.

Nu e vorba neapărat de o schimbare de 180 de grade față de viziunea existentă asupra lui Caragiale; piesa lui Camil Petrescu este remarcabilă prin efortul susținut de adîncire a imaginii existente, prin voința de a pătrunde fenomenul Caragiale în structura sa adevărată, prin înlăturarea falselor imagini acreditate fie din interes, fie din rea voință, fie, de-a dreptul, în majoritatea cazurilor, din lipsa unei intuiții exacte. Este o iritare continuă care atinge pe toți acei cunoscuți, prieteni chiar ai lui Caragiale, care consideră cuvîntul totdeauna în înțelesul său propriu, ca pe o etichetă oricum demnă de crezare, neintuind nimic dincolo de cuvînt, incapabili să se descurce printre contradicții. Calitatea de a surprinde sensurile, proprie dintotdeauna scrisului lui Camil Petrescu, se însoțește și aici ca și în celelalte opere date de scriitor în ultimul deceniu cu lărgirea considerabilă a orizontului social, cu înțelegerea raporturilor dintre artist și societatea în care trăiește, cu toate acele lumini și posibilități noi de interpretare pe care le oferă cunoașterea marxismului. Nu mai puțin fertilă se dovedește înțelegerea rădăcinilor sociale (specifice epocii de tranziție cu acea nepotrivire de aparențe și esențe) ale satirei lui Caragiale. Tot astfel, după cum nu e decît în interesul clarificării fenomenului Caragiale, acomodarea personalității studiate la modul — caracteristic viziunii lui Camil Petrescu — de stabilire a unor sinteze totale și disocieri subtile. S-a spus că geniul lui Caragiale frizează prostia și, în special, prostia drapată cu pretenții („prostul dacă nu e fudul, n-are haz"). În piesa lui Camil Petrescu noțiunea aceasta e supusă unor subtile distincții și nu

www.cimec.ro

are mereu înțelesul de „reducție", de „imbecilitate". „Prostia" numește diferitele manifestări de neînțelegere. Caragiale e pus să vorbească de exemplu despre „prostia frățească" (specie nouă !) explicabilă printr-o iubire obtuză, deși născută din intenții cu totul lăudabile. Există apoi o „prostie subțire" (nu e deloc sinonimul prostiei „cu pretenții") care poate să provină, de exemplu, din tirania prejudecăților în materie de artă. Teoriile „artistice" sînt considerate — printr-o voință specială de prozaism — în aspectul lor strict literal și constatăm că se dezumflă numaidecît. Dacă Eminescu nu „umblă" pe pămînt (cum zice Maiorescu), replica lui Caragiale e convingătoare printr-o voită trivializare a conceptului : nu „umblă" pe pămînt, ci în zone de stratosferă, fiindcă are picioarele umflate de suferință, rănite de boală. Un simț ascuțit al firescului răstoarnă propozițiile demne de cea mai mare încredere, concluzii care ne apar de nezdruncinat. Este multă bunăvoință (spune Slavici, și ar spune mai toată lumea) în inițiativa lui Maiorescu de a oferi lui Eminescu o odaie în propria lui casă. Caragiale însă găsește că mai „firesc" ar fi ca marele poet să ofere o odaie ministrului. Privirea lui Caragiale nu e apăsată de prejudecăți, e de o luciditate netulburată. În portretul trasat lui Slavici nu s-a strecurat nici o reavoință, cuvintele tari puse în seama lui Caragiale n-au înțelesul comun. Pe de altă parte, n-ar fi drept nici să ne prefacem a nu băga de seamă intențiile polemice ale lui Camil Petrescu, intenții care se integrează în chip obișnuit metodei sale de lucru („Lucrez cu predilecție în opoziție cu ceva, întărîtat să opun propria mea viziune, unei viziuni insuficiente, eronate, ori false cu totul...). Punctul de pornire e polemic în *Danton*, în *Suflete tari*. *Ultima noapte de dragoste* opune viziunea proprie scriitorului imaginii artificiale a războiului. *Bălcescu*, *Un om între oameni* combat în esență punctul de vedere maiorescian („calofil") asupra pașoptiștilor (lipsa de „gramatică" constituind un motiv de grave reproșuri). Fără a avea un caracter categoric și integral, polemica de astăzi se adresează în măsură apreciabilă amintirilor despre Caragiale ale lui Slavici (punct de vedere ce desemnează o întreagă mentalitate). În piesă, neînțelegerea e urmărită și sub aspectul nepotrivirii temperamentale și caracterologice dintre cei doi scriitori. Față de Slavici, care e grijuliu, cuminte, respectuos, ponderat, om care știe bine ce are de făcut în viață, Caragiale este o explozie de nervi, inteligență și energie. Caragiale e repezit, autoritar și agresiv, contrariat că Slavici nu „pricepe" nimic, că are idei mărginite, socotind și chibzuind cu o nemaipomenită răbdare că artistul „trebuie să-și cunoască lungul nasului". Excepție de la regulă nu trebuie să se întîmple, socoate el, nici dacă artistul e Eminescu.

Slavici iubește claritatea, dar în înțelesul lui. Caragiale este el însuși mintea cea mai clară pe care a cunoscut-o scrisul românesc (s-a citat ca foarte caracteristică următoarea formulare din *Corespondența* lui Caragiale : „Că drept să-ți spun... multe lucruri bune mi-ar fi plăcut și mie, ca oricărui muritor, pe lumea asta, însă nici unul mai mult ca vorba pe d-asupra limpede dar adîncă la înțeles"). Slavici însă apare în piesă ca un om cu „principii" clare, ce trebuie într-adevăr să fi adus la exasperare firea nerăbdătoare și capricioasă a prietenului său Iancu. Pentru el e ipocrit Caragiale fiindcă spune prințului Geanabey, unul din șefii partidului (și spune de altfel cu o ironie cît se poate de transparentă), contrariul celor ce susține, între amici, cu privire la un articol al prințului. Pentru Slavici vina faptului că Eminescu e istovit, frînt în el însuși, o poartă „noptile nedormite", „excesele", ceea ce inspiră lui Caragiale o lecție de „limbă românească". Dacă Slavici vorbește de „excese" înseamnă că nu știe ce spune, trebuie să învețe neapărat „românește" spre a nimeri sensul exact al cuvintelor.

Legea lui Caragiale este convertirea emoției în luciditate, pudoarea sentimentelor exagerate. Cutremurat, înghețat, năucit de versurile ce i le citește Eminescu înainte de a păși definitiv în întuneric (versurile îi apar lui Caragiale, notează Camil Petrescu între paranteze, „ca o nălucire a morții apropiate"), temîndu-se să nu trădeze cumva emoția sub stăpînirea căreia se află, obiectează că „organele-s fărîmate" nu e corect spus.

www.cimec.ro

Cum se împacă însă anticalofilismul lui Camil Petrescu, antipatia declarată pentru „stil", pentru „gramatică" și „caligrafie", cu obsesia stilistică și gramaticală care tiraniza pe Caragiale? Adevărul este că se împacă. De o parte grija lui Caragiale pentru cuvînt era preocupare pentru înțelesul cel mai propriu al cuvîntului; multe divergențe de idei le convertea, din pudoare, în divergențe de termeni și am văzut că acea neînțelegere manifestată de Slavici față de cauzele istovirii morale și fizice a lui Eminescu e privită în cele din urmă, ca o chestiune de termeni, în legătură directă cu „învățarea" limbii românești. Așadar, înțelesul preocupării lui Caragiale pentru „stil" este *derivat*, mod de a spune oarecum altceva. De altă parte, disprețul afișat pentru „stil" al scriitorului contemporan include, de asemenea, o accepție oarecum derivată, însemnînd mai mult teama de cuvîntul impropriu, „frumos" dar lipsit de „autenticitate". Nici Caragiale nu prețuia cuvîntul „frumos", așa încît, concilierea celor două poziții nu reprezintă un paradox. De aceea citind în piesă că după ce compune *Scrisoarea pierdută*, Caragiale e lovit de „obsesia dementă a perfecțiunii stilistice", e cazul să ne luăm toate precauțiunile și să ne întrebăm dacă e numai de ordinul „perfecțiunii stilistice" această exigență paralizantă.

În linii mari, concepția lui Camil Petrescu despre artă și, în genere, despre cunoaștere, poate fi urmărită și în replicile lui Caragiale, fără să avem totuși sentimentul că adevărul ar fi fost sacrificat pe altarul unei personalități care tiranizează fenomenul studiat, așezîndu-l în „patul lui Procust" sub semnul viziunii proprii. Tot ce se spune în această privință e în spiritul lui Camil Petrescu, dar e rațional, adică deloc inadecvat pentru Caragiale. Artistul trăiește continuu sub impresia datoriei sale. Arta cere cu necesitate o dăruire totală și cine e obsedat de acest (schimbînd înțelesul) „joc al ielelor", nu mai cunoaște odihnă, abatere de la ținta sa, cu prețul oricîtor drame. Artistul „se dă" muncii sale, ca Eminescu „fără să mai știe de lume". Aceasta e „legea scriitorului pe pămînt" și aici nu încape vorba „excese". Cine nu pricepe aceste adevăruri elementare e „prost", e „nepricopsit", e „capsoman", e, în sfîrșit, „zevzec organizat".

„Liniștea" necesară creatorului nu e aceea la care se gîndește Slavici („...într-o mahala mai liniștită, afară din oraș"); aceasta e liniștea „mecanică". Adevărata „liniște" e sentimentul de siguranță al artistului, sentimentul că nu e „fugărit, încolțit" și această siguranță nu poate fi niciodată pe deplin obținută de un Eminescu și de un Caragiale în vremea lor, într-o societate de burghezi care disprețuiesc arta și consideră pe artistul, oricît geniu ar avea, o persoană mai neînsemnată decît ultimul dintre politicienii agramați, oameni cu reală „autoritate" socială cîștigată prin avere și rang. Caragiale e un artist, e așadar, „neserios" prin definiție, incapabil să obțină prestigiu adevărat fiindcă aparține categoriei „neoamenilor". Societatea e împărțită în „oameni" și „neoameni", distincție care face obiectul cîtorva pagini de interesant „prolog".

Revelatoare pentru om și, în aceeași măsură, pentru concepția despre artă, despre raporturile între artist și semenii săi este scena întîlnirii lui Caragiale cu Titircă, cunoscut din *Noaptea furtunoasă* sub numele de jupîn Dumitrache. Este ilustrată spontan, experimentată pe viu ideea că pe scriitor îl leagă de eroii săi, pe lîngă atitudinea umană și ideologică conținută în mesajul operei și în structura însăși a caracterelor, un curent de simpatie, explicabilă poate prin satisfacția de a fi reușit să găsească un „tip", icoană autentică a năzuinței sale de artist. Față de eroii săi, Caragiale se manifestă cu un soi de iubire, ca să zicem așa; îl vedem plin de bucurie în această scenă, frecîndu-și palmele de plăcere pe cînd ascultă vorba candidă a familistului, iar la sfîrșit, plin de încîntare, îl cheamă la el, să-i mulțumească („Vino să te pup; ai fost grozav").

Vom regăsi destule motive specifice teatrului, prozei și poeziei lui Camil Petrescu. Luki, fiul lui Caragiale, cu care acesta se întreține în noaptea ultimei aniversări, la 60 de ani, nu e oare un mic Gelu Ruscanu urmărit de un ideal obsesiv și tiranic, în numele căruia se simte obligat să nu tolereze vreo nedreptate, vreun neadevăr, chiar în noaptea

www.cimec.ro

aceasta tragică? „Pe aceeași stradă cu arhanghelul dreptății", amintește cu un aer de inchizitor, de Robespierre incoruptibil, păcatele de-o viață întreagă ale tatălui său. E poate puțin jenat de postura în care se află în fața genialului său tată, dar n-are ce face, nu poate ierta nimic, e naiv, infantil și implacabil. („Te porți rău cu prietenii tăi..." „În clipa asta chiar ești rău".) Cu totul în spiritul lui Camil Petrescu, dar deloc în spiritul lui Caragiale, ne-a părut felul în care reacționează Ion Luca la vestea comunicată de Maiorescu (cum s-a și întîmplat în adevăr) că Eminescu a înnebunit: „Ce noapte a început în dimineața asta de iunie. S-a întunecat mintea lui Mihai, ca o noapte prematură". Nu l-am regăsit pe Caragiale în această replică rostită cu ochi larg deschiși, cu o seninătate dureroasă. Prea mult „Camil Petrescu" în fraza aceasta, care singură stinghерește într-o imagine vie a ceea ce sîntem încredințați că a fost adevăratul Caragiale.

Lucian RAICU

Două inedite

Publicăm mai jos două fragmente inedite, ultimele lăsate redacției noastre, din notațiile lui Camil Petrescu, destinate rubricii „Despre unele probleme". Datorită cunoscutei sale exigențe față de scrisul său, aceste rînduri n-au ajuns în ultimă redactare și nu poartă prin urmare girul „bun de tipar" al autorului. Fragmentele pe care le-am extras din materialul predat redacției noastre, socotim totuși că nu ar fi fost supuse unor prea mari revizuiri.

...Să nu se uite că acolo unde actul analitic dă de succesiuni de aparențe indefinite, bunul simț trivial (în sensul strict matematic al cuvîntului) constată o realitate solidă, oricît de discutabilă. El constată că există opere arhitectonice, opere de artă în muzee, biblioteci cuprinzînd o literatură universală, facultăți de specialitate și catedre de lingvistică, reviste literare, reviste de artă plastică și chiar reviste închinate oarecum exclusiv teatrului. Bunul simț ne arată că Shakespeare este cel mai de seamă autor dramatic pe care l-a dat cultura universală pînă azi, chiar dacă un critic de teatru francez spunea acum trei luni că îl preferă pe Eugen Ionesco. Tot bunul simț ne mai îngăduie să credem că dacă unul dintre cei mai mari romancieri pe care i-a dat pînă azi omenirea, Lev Tolstoi, afirma că nu-i place Shakespeare, pe care-l găsea „barbar", această judecată nu infirmă nici geniul lui Tolstoi și nici pe al lui Shakespeare. Dacă bunul simț are conștiința precarității sale, dacă nu face gafa cititorului sărac cu duhul care declară că Balzac este un scriitor fără talent, fiindcă nu-i place dumnealui personal, *atunci își îndeplinește modest și satisfăcător funcția. Bunul simț la care ne referim aci nu-i personal, el este al speciei, adică al culturii universale...*

.....Arta regizorului" este — dacă vreți — o artă interpretativă. (Zic „dacă vreți", pentru că în loc de termenul „artă interpretativă", devenit clasic în estetica modernă, eu prefer un termen personal, pe acela de „artă funcțională", în sensul de „în funcție de...", adică, aci: artă condiționată de text. Producția regizorului, ca și a actorului, ca și a dirijorului etc. nu sînt simple „interpretări", așa cum se spune de obicei, adică mișcări aberate față de ax, ci creații, „creații funcționale", *creații condiționate funcțional. Motivarea dorinței noastre de a propune acest termen nou nu poate fi făcut aci.)*

Nu sîntem de acord că arta regizorului este o artă de sinteză, avînd textul „ca bază". Textul nu stă „la bază" ca soclul unei statui și cu atît mai puțin e o „parte componentă", textul e însăși substanța generatoare *a filmului (ca și a spectacolului). Și asta este altceva, cu totul altceva...*

www.cimec.ro

Reîntoarcere la teatrul poetic

Nu de puține ori criticul este pus în situația de a discuta o piesă de teatru în absența oricărei emoții estetice. În această împrejurare judecățile enunțate — atunci cînd luciditatea criticului nu determină aprecieri negative — sînt tot atît de formale ca și lucrarea la care se referă. O judecată negativă asupra unei drame poate fi justificată de lipsa de veridicitate a subiectului, de faptul că tendințele operei sînt contrarii moralei, atunci cînd lipsesc caracterele sau cînd armonia dramei este alterată de defecte de construcție, dar o critică indiferentă, rece, nefiltrată prin emoții estetice nu poate fi justificată decît de lipsa de mesaj a piesei, de searbădul din viața eroilor, de platitudinea limbajului.

Ultimele piese ale lui Mihail Davidoglu nu permit criticului o astfel de atitudine pentru că ne aflăm în fața a două piese de o mare intensitate dramatică, pline de imagini care trezesc emoții puternice. De aceea, într-o astfel de împrejurare — mai ales pentru un scriitor considerat a nu fi autor de public — sarcina criticului este să ofere lectorilor săi posibilitatea de a sezisa autenticitatea acestor mici dar emoționante drame *(Noi cei fără de moarte* și *Nemaipomenita furtună)*, preocupat fiind totodată de grija de a face pe cititori să realizeze valoarea lor reală. Aceasta, desigur fără a neglija discuțiile asupra justificării psihologice a unora dintre actele eroilor sau a mijloacelor imperfecte de construcție dramatică.

Și pentru că aceste două piese marchează — după *Schimbul de onoare* și *Orașul în flăcări* — o revenire la autenticitatea operei dramatice din trecut a lui Mihail Davidoglu *(Omul din Ceatal, Minerii* etc.) cu atît mai mult criticul are sarcina de a restabili legătura dintre opera valabilă a scriitorului și adevărata sa lume ideală, de a restabili legătura dintre lumea ideală a autorului și publicul său.

Cu *Noi cei fără de moarte* și mai ales prin *Nemaipomenita furtună* Davidoglu se rupe de acea perioadă în care creația sa a plătit un tribut greu schematismului, de acea perioadă în care, ca și alți dramaturgi, înlocuise noțiunea de erou pozitiv cu cea de erou ideal. Davidoglu se îndepărtează de acele piese — pomenite deja — ai căror eroi nu aveau legătură cu viața reală, erau lipsiți de o filozofie proprie și de sentimente puternice, erau învestiți aprioric doar cu o falsă principialitate care nu le permitea nici îndoieli, nici ezitări, nici frămîntări proprii creatoare.

Atras de problematica socială și filozofică a eroilor zilelor noastre, dramaturgul pătrunde din nou în lumea de idei și psihologia muncitorului și țăranului, în substanța umană a acestora.

www.cimec.ro

Mihnea Moisescu (Toader), Tatiana Iekel (Margareta) și Dominic Stanca (Valer) în „Noi cei fără de moarte"

Interesul pe care-l stîrnesc cele două piese din urmă este generat de faptul că ele impresionează în mod deosebit prin neobișnuitul întîmplărilor, prin faptul că dau prioritate fondului uman și nu celui faptic, pentru că eroii acestor întîmplări... nemaipomenite trăiesc frămîntarea întrebărilor esențiale ale vieții, sînt permanent în căutarea adevărului.

S-a spus că ultimele piese ale lui M. Davidoglu fac o reîntoarcere fericită la *Omul din Ceatal*. Poate, ca preocupare pentru psihologia și filozofia eroilor. Dar aceste piese reprezintă un pas mai departe în ceea ce privește modalitatea existenței filozofice a eroilor, în ceea ce privește substanța tragicului întîmplărilor și eroilor. În orice caz, ele reprezintă o ruptură de acea literatură dramatică pe care Gorki o considera că „se reduce la o îmbinare mecanică, adesea insuficient gîndită, arbitrară, a unor fapte conform unei „intenții premeditate" în care „fondul de clasă" al faptelor este perceput superficial".

Orașul în flăcări și *Schimbul de onoare*, mai ales, au dovedit că funcția dramaturgului nu poate consta în a arăta, în a demonstra fapte și idei, în a convinge publicul pe cale didactică. Înainte de orice, scriitorul trebuie să convingă, și în cazul dramaturgului — mai mult ca alții — să determine o participare vie a spectatorului la drama care trebuie să-l privească direct. Pentru aceasta e necesar să fie depășit reportajul dramatic contemporan. „Arta noastră — spunea Gorki — trebuie să se ridice mai presus de realitate și în același timp să-l înalțe pe om deasupra acesteia, fără să-l rupă de ea". Această preocupare se recunoaște în ultimele piese ale lui Davidoglu. Este adevărat că impulsul său creator îl duce spre cazuri singulare, dar nu rupte de realitate, ele convin dramei prin autenticitatea romantismului și eroismului lor. Actualitatea cuprinsă în piesele din urmă nu e culeasă dintr-o viață măruntă. Davidoglu preferă realitățile eroice, patetice, eroi care nu se năclăiesc în mărunțișul cotidian, ci trăiesc mari aventuri spirituale. De altfel, actualitatea și autenticitatea dramelor discutate se simte în special în tragicul modern al acestora.

Noi cei fără de moarte este o mică dramă în centrul căreia se află un erou deosebit de interesant. Mîndruț Valeriu trăiește, într-o formă condensată, procesul redeșteptării virtuților omenești la un nivel de moralitate socialistă. În împrejurări speciale, create de o catastrofă naturală — surparea unui tunel — eroul trăiește „luptînd cu propriile lui îndărătnicii" sublimarea de la orgoliu și cinism, de la egoism și bravadă la stadiul omului devenit valoros în fața propriei sale conștiințe, ca și pentru colectivitate.

Valer este un erou realizat, complex, voluntar. Ca și Verona din *Nemaipomenita furtună*, Valer are autenticitatea acelor personaje literare care nu se lasă confecționate de scriitor, își manifestă personalitatea chiar în raporturile cu dramaturgul. Criticul francez Gabriel Marcel considera că se află în fața unui personaj autentic numai din momentul în care acesta înceta de a se lăsa modelat ca un material plastic.

www.cimec.ro

Confruntarea cu moartea, cu acest „strașnic călăreț" care e frica, este folosită de dramaturg pentru a pune în evidență marea personalitate a eroului. Izolat și înstrăinat de lume, trăit în el însuși „ca într-un pustiu", fără perspective asupra finalității muncii lui, sceptic asupra existenței în general, cinic cu propria lui existență („S-a zis cu mine, un băutor de țuică mai puțin"), răvășit de frămîntarea căreia îi cade pradă („Dacă s-ar putea să nu mă mai gîndesc la nimic. Să se oprească dintr-o dată toate gîndurile să mă liniștesc și eu"), Valer reprezintă un tip moral în care se simte posibilitatea convertirii lui prin însuși felul în care reacționează față de cei ce vor să-l influențeze. Receptiv și disponibil față de ideile morale ale bătrînului Ciuc sau ale lui Toader, el nu rămîne totuși impasibil atunci cînd unul din ei își trădează uscăciunea sufletească, îndepărtarea de umanitate. De aceea îi aruncă obraznic lui Toader (cînd, închiși în tunelul surpat, acesta îi vorbește de „întreceri") : „Ca la carte. Poate-mi spui și pagina" sau „Să nu-mi vii iar cu vorbirea asta a ta de țîrcovnic, că doi bani nu dau" ; de aceea în înfruntarea extraordinară a celor doi bărbați, Valer e nevoit să-i strige lui Toader : „E singura și ultima dată cînd viața ne mai scoate înainte unul celuilalt fără de martori și fără urme... Și tu nu dai drumul sîngelui să-ți alerge prin vine. Lasă-l să alerge nebun și singur să hotărască răspunsurile."

Valer ne scutește pe noi de a mai arăta că Toader — un erou „învestit" cu multiple calități — mai întîrzie pe meleagurile eroilor pozitivi ideali. Aceasta, cu toate că în intenția dramaturgului a fost un erou care trăiește o mare dramă sufletească, în care gelozia, ura și frica cîntăresc tot atît de greu ca și sentimentul responsabilității, dragostea de oameni sau spiritul de sacrificiu.

Spectacolul conceput cu multă simplitate de Mihail Raicu, reducînd elementele scenice la forme minime, a căutat să lase locul principal acestei înfruntări. Cadrul scenic a fost folosit doar ca un pretext pentru a crea atmosfera împrejurărilor dramatice și de aceea Dominic Stanca (Valer) și Mihnea Moisescu (Toader) au rămas în centrul atenției spectatorului, realizînd cu deosebită forță dramatică în special momentul înfruntării. A fost așa cum însuși autorul o indică „un moment grav între doi bărbați, făcut numai din sobrietate și căldură sufletească".

Regizorul ar fi trebuit să concentreze însă mai mult acțiunile celor două personaje episodice, Dumitru Ciuc și fiica sa Margareta, spre focarul tragicului înfruntării dintre cei doi eroi principali : dar aci este în primul rînd vina dramaturgului, a tendințelor de discursivitate și de rezolvare simplistă a finalului.

Nemaipomenita furtună (tragedie în două acte) credem însă că are o semnificație deosebită în dramaturgia noastră contemporană.

Piesa lui Davidoglu este o contribuție la afirmarea în dramaturgie a valorii morale a eroului țăran. Eroii țărani ai tragediei sale nu sînt niște „făpturi fericite în ignoranța lor", „mîngîindu-se cu o credință naivă dar izbăvitoare" și „necunoscînd suferințele chinuitoare ale gîndirii", cum îi vedea Chateaubriand nu sînt nici niște „făpturi abrutizate, cam murdare și stăpînite de simțuri", care duc o viață pe jumătate animalică, cum îi vedea Zola. Eroii lui Davidoglu nu au nimic din primitivitatea „copiilor pămîntului" ai lui Andrei Corteanu, după cum nu au nimic din decorativul festiv și idealist al dramei semănătoriste.

Departe de neosemănătorismul care pătrunsese în dramaturgia cu subiecte din lumea satului, tragedia lui Mihail Davidoglu — fără a rezolva marile probleme ale realității satului de azi — constituie o operă literară care are prin structură și manieră de tratare forma unei balade dramatice a zilelor noastre. Accentele de baladă străveche și dramă modernă se

www.cimec.ro

întîlnesc în tragismul existenței oamenilor legați de natură și condiționați de relațiile noi sociale. Aș spune că autorul a realizat o fericită prelucrare a temelor folclorice, care se simt în substanța dramei la fel ca temele lirice populare în rapsodiile culte. De aci specificul și autenticitatea mediului, a eroilor care trăiesc totuși o tragedie contemporană. Drama lui Mihai Ciorogariu, asemănătoare cu cea a lui Dragomir din *Năpasta*, se desprinde de modelul ei clasic pentru că mobilul crimei nu-l constituie pur și simplu cîștigarea femeii iubite, ci ura de clasă, dușmănia față de formele noi de organizare socială. După cum Verona, descendentă pasivă din Anca, nu este animată de dorința răzbunării. Dîrzenia ei izvorăște dintr-o credință pătimașă în viața nouă, în oamenii noi, iar superioritatea morală a eroinei se naște din capacitatea de a se stăpîni, de a renunța. Mihai descoperit ca dușman ticluiește o răzbunare crîncenă. Desperarea îl face să fugă de răspundere și pentru a împiedica fericirea Veronei și a lui Vasile, se sinucide. („Luați-vă rămas bun plăcerilor, rămas bun vorbelor dragi, rămas bun vieții. Cobor și vă înec pe fiecare în parte... Acuma nu-i vorbă de viață și de moarte, ci de pedeapsă. Și trebuie să vă pedepsesc. Trebuie".)

Este în sinuciderea lui Mihai ceva din sinuciderea Nastasiei, eroina lui G. M. Zamfirescu. Nastasía se sinucide însă în ziua nunții cu Vulpașin pentru ca să pedepsească crima acestuia, să-l pedepsească — prin jertfa de sine — pe cel care i-a furat fericirea. În gestul lui Mihai nu este însă nimic din sacrificiul și dorința de răzbunare a Nastasiei, a cărei viață Vulpașin o distrusese, ci numai răzbunarea odioasă a unui criminal care, pierzînd orice speranță, distruge — prin moartea lui — viața Veronei și a lui Vasile Poale-Lungi.

Dramaturgul, caracterizînd personajele, merge pe linia unui contrast puternic. Decăderii morale și lipsei de umanitate a lui Mihai îi opune larga generozitate a lui Vasile Poale-Lungi, imagine aproape simbolică a țăranului răbdător și perseverent, plin de o mare dragoste pentru oameni și animale, legat de natură și pătruns profund de poezia ei. Em. Petruț a realizat o admirabilă imagine scenică a acestui cioban care vorbește puțin, dar comunică marea pasiune a țăranului pentru viața plină de poezie ce i se arată în viitor. Nu mai puțin convingătoare a fost interpretarea dată de Neamțu Ottonel bătrînului Dumitru Ciorogariu, care-și traduce morala zilelor noastre prin lumea lui psalmică, reușind — odată cu autorul — să transmită, prin rugăciunile șoptite în fierbințeala întîmplărilor, mentalitatea țăranului legat de credință, care își făcuse însă din credință un ritual necesar parcă explicării și rezolvării faptelor de viață, mari și mici.

Valentina Cios a mers în întîmpinarea Veronei dar nu a ajuns pînă la suflul tragic al eroinei. N-a realizat acea tragică frumusețe a personajului și a acțiunilor sale.

Regizorul Mihail Raicu a dat o orientare valabilă spectacolului — lăsăm deoparte cadrul scenografic rezolvat în mod arbitrar pentru tema tragediei lui Davidoglu — căutînd să pună în prim plan drama Veronei, dar interpreta a fost pusă în inferioritate și de compoziția lui A. Codarcea (Mihai Ciorogariu), care din cauza exceselor de exteriorizare gestică și vocală a acoperit filonul tragic al partenerei.

Spectacolele de la Teatrul „Nottara" au meritul că au pornit în căutarea stilului de la stabilirea raporturilor dintre caractere, de la forma și specificul fiecărei drame, dar nu au reușit pe deplin să comunice intensitatea tragică a conflictului și mai ales tensiunea interioară a tragicului unora dintre eroii principali (Verona). La aceasta a contribuit și faptul că rezolvările scenografice (și mai ales la *Nemaipomenita furtună)* nu au subliniat îndeajuns ideea că tragismul pieselor nu reiese numai din contradicțiile sociale și morale, numai din ciocnirile de pasiuni, ci și din contradicția dintre eroi și natură. Ambele piese ale lui Davidoglu comunică o nouă și interesantă rezolvare a acestui conflict tragic clasic, eroii au un puternic sentiment al naturii și al posibilităților de a domina, și realizarea scenică a acestui lucru ar fi pus în evidență și mai mult superioritatea și forța lor dramatică.

www.cimec.ro

Regizorul şi interpreţii ar fi trebuit să ţină seama de faptul că eroii lui Davidoglu, autentici, au totuşi un caracter straniu care dispare treptat sub influenţa acţiunii, aşa cum se întîmplă în *Nemaipomenita furtună*, dar care se şterge alteori doar prin comentarii didactice, ca în *Noi cei fără de moarte*.

Valer, Verona, Vasile Poale-Lungi, Moş Dumitru nu sînt eroi conversativi (ca Toader sau Dumitru Ciuc), sînt pasionaţi, temperamentali, încăpăţînaţi, dîrzi şi schimbul lor de idei — dialogul — este o necesitate a acţiunilor lor psihice. Ei nu discută pentru a se caracteriza, ci pentru a acţiona. De aceea ei monologhează foarte rar. Interpreţii nu au fost însă întotdeauna atenţi la mijloacele de interpretare a acestor momente. A. Codarcea (Mihai Ciorogariu) monologhează pentru spectatori, exterior şi convenţional, şi se observă că actorul nu a reflectat asupra faptului că în drama modernă monologul poate fi folosit numai înfrîngînd convenţionalismul tehnicii dramatice specifice, tratîndu-l ca un mijloc de rezolvare internă a personajului. Tatiana Iekel în Margareta Ciuc, ca şi Mihnea Moisescu în Toader, cad în acelaşi păcat şi astfel subliniază însăşi discursivitatea textului dramatic.

Lucru care nu se întîmplă în scurtele frămîntări monologate ale Veronei.

Am reproşa regiei faptul că nu a renunţat la urmărirea acţiunii de la fereastră — atunci cînd pleacă Vasile Poale-Lungi şi apoi Mihai Ciorogariu. Transmiterea „sportivă" a acţiunii petrecute în afara scenei este un defect de construcţie dramatică pe care regia ar fi trebuit să-l evite scenic.

Deznodămîntul piesei *Noi cei fără moarte*, cu toate că optimist, este simplist, te face să uiţi frămîntarea eroilor şi întîmplările piesei dispar curînd din preocupare. Şi aci regizorul ar fi trebuit să intervină alături şi prin autor pentru a ridica intensitatea dramatică a acestui final la nivelul celui din *Nemaipomenita furtună*.

Nu tragismul deznodămîntului determină interesul dramatic al acestui al doilea final (Verona: „Hai vin Ioană, vin să-l plîngi cum se cuvine!"), ci faptul că odată cu

Scenă din actul II („Nemaipomenita furtună")

www.cimec.ro

sfîrșitul piesei frămîntarea eroilor persistă în spectacol, piesa în sine se continuă prin preocuparea spectatorului pentru existența viitoare a eroilor, pentru poezia operei dramatice.

*

Cu aceste două piese M. Davidoglu se reîntoarce la teatrul poetic.

În prefața la *Năzdrăvanul occidentului* — cu care această *Nemaipomenită furtună* are multiple afinități — J. M. Synge scria că „Într-o piesă bună, toate replicile trebuie să aibă o savoare tot atît de bogată ca aceea a nucii sau a mărului, iar astfel de replici nu pot fi scrise de aceia care lucrează în mijlocul unor oameni care și-au închis buzele în fața poeziei". Davidoglu este unul dintre scriitorii care de dragul acestei poezii dramatice poate să sacrifice și arhitectura compozițională a piesei, dar el nu optează niciodată pentru tonul conversativ, fie intelectualist, fie vulgar cotidian. Limba eroilor săi este plină de vitalitate, poezia sa dramatică este metalică, dură și plină de adevăr. Intensitatea poetică a limbajului unor eroi ca Verona, Poale-Lungi sau Valer este justificată de faptul că piesele sale conțin momente de zguduire sufletească, stări neobișnuite care cer o putere de expresie corespunzătoare. În astfel de cazuri, limba poetică devine naturală, eroii vorbesc propria lor limbă poetică și nu una confecționată, a autorului. Acest limbaj poetic conține o încordare, un dramatism, care oglindește voința și emoțiile eroilor care nu au fost integral comunicate în spectacolul *Nemaipomenita furtună*.

Spectacolul de la Teatrul „Nottara" a adus totuși în acest sfîrșit de stagiune mesajul unui scriitor care nu creează — așa cum susținea H. Taine — numai pentru a fi aprobat.

Davidoglu revine la teatrul poetic. Este un semn bun al orientării creației sale. Și un exemplu de urmat.

www.cimec.ro

Eduardo De Filippo sau Napoli astăzi

Marile orașe italiene, mai mult decît altele, constituie universuri aparte, de sine stătătoare: Roma, Florența, Milano, Veneția sînt lumi complete, rotunde, suficiente lor însele. Locuitorii lor — mulți au trăit numai acolo, fără să fi văzut alte zări, alt peisaj — nu se simt în largul lor decît avînd în preajmă colina Gianicolo și Trinità dei Monti, palatul Signoriei și Fiesole, Domul sau Castelul Sforza, piața San Marco și Canal Grande. Nu se simt acasă decît auzind cadența familiară și acutele propriului dialect. E un fenomen ce ține de tradiția comunală a Italiei și nu degeaba „campanilismul" s-a născut acolo.

Napoli e un asemenea oraș și un asemenea univers. Aliniindu-și așezările, orizontal, pe țărmul celebrului golf, de la Pozzuoli și Posillipo pînă la Sorrento și, vertical, pe Vomero și Poggioreale, Napoli are o precisă configurație topografică și în același timp umană, peste care o istorie destul de zbuciumată și schimbătoare și-a lăsat pecetea neștearsă. Desigur, Napoli e unul din importantele porturi mediteraneene, are un „lungomare", un chei, străjuit de clădiri impozante, are un centru urbanistic cu palate și monumente, pe arterele principale circulă tramvaie, înălțimile sînt urcate de funiculare, iar priveliștile spre și dinspre mare îmbină linii și culori într-adevăr fascinante prin grație și frumusețe.

Totuși, inima adevărată a orașului, sîmburele fierbinte de viață e ascuns privirilor panoramice. Veritabilul Napoli e în ulicioarele strîmte și strîmbe, unde casele își dau mîna peste frînghiile cu rufe la uscat, unde viața se scurge mai mult pe-afară, în stradă, locuințele abia putînd sluji ca adăpost de noapte. Nespusele frumusețí ale orașului se sprijină pe temelii de mizerie și durere omenească.

„Avocatule, cunoști fundăturile ?... Fundăturile... la San Giuvanniello, la Virgene.., La Furcella... La Tribunal... la Pallunetto !... negricioase, afumate... unde vara nu poți răsufla de cald ce e, și unde oamenii-s prea mulți... și iarna, de frig, îți clănțăne dinții în gură... unde nu-i lumină nici ziua-n amiaza mare... fundăturile pline de lume... unde frigul e mai bun decît căldura. În una din fundăturile alea, în San Liborio... locuia familia mea. Cîți eram ? Cîtă frunză și iarbă ! Acum nu mai știu ce s-a întîmplat cu familia, nu știu ce s-a ales de ea... și nici nu vreau să știu... nu-mi aduc aminte ! Mereu fețe posomorîte... mereu certați unii cu ceilalți... Ne culcam fără să ne spunem noapte bună și ne trezeam fără bună dimineața..."

Cuvintele pe care le-am citat aparțin Filumenei Marturano, personajul principal al piesei cu același nume de Eduardo De Filippo, autor și actor napoletan. Ele au darul de a ne introduce nemijlocit în universul de figuri și de idei al autorului, în ambianța lui organică, în structura umanității sale. Pentru că De Filippo și arta sa sînt congenital legați de viața poporului napoletan: prin eroii puși în acțiune, prin limba vorbită, prin

www.cimec.ro

moravuri și concepții, într-un cuvînt, prin identitate de universuri. De Filippo e un atent observator al concetățenilor săi, încercînd să le pătrundă modul de a gîndi, de a vorbi și acționa, pentru ca distilînd această observație, să desprindă înțelesuri și linii directoare de viață. Dar De Filippo, natură artistică fundamental orientată spre comedie, n-a avut totdeauna acest nivel de preocupări, nu totdeauna l-au interesat oamenii prin viața lor profundă, complexă, ci mai mult sub unghiul care-i putea procura elemente de mecanism comic, motive de farsă.

*

Fenomenul care a restructurat comedia lui De Filippo, care i-a dat alte baze și alte profunzimi, a fost războiul. Scriitorul l-a trăit intens, ca experiență personală, dar mai ales ca zdruncinare și tragedie colectivă. Oamenii atît de dragi înainte, dar numai pentru manifestările lor temperamentale, pitorești, în orice caz periferice, i-au devenit și mai dragi prin suferințele și durerile lor. Eduardo a descoperit sensul tragic al vieții, și rîsul lui, odinioară neîngîndurat, aproape gratuit, devine amar și greu de implicații.

Eduardo de Filippo, văzut de Cik Damadian

Între *Non ti pago* (Nu te plătesc) și *Napoli milionaria* (Napoli milionar) nu s-au scurs decît cinci ani: 1940—1945. Dar în substanța celor două comedii s-a produs un salt decisiv. *Non ti pago*, care încheie perioada antebelică a creației lui De Filippo, e povestea amuzantă a unor jucători la loterie, în care visul se amestecă cu realitatea și în care personajele sînt savuros conturate în situații de efect comic. Semnificația piesei se limitează la punerea în relief a jocului capricios al hazardului și a îndărătniciei napoletane.

Napoli milionaria, prima din seria de șase comedii pe care De Filippo o va intitula *Cantata dei giorni dispari* (Cîntarea zilelor fără soț), e cu totul altceva. Și aici avem în față caractere napoletane, și aici se dezvăluie moravuri și deprinderi, dar ideea care le animă trece cu mult dincolo de pragul simplului joc comic. Cu un prim act plasat în 1942, în plin război, și cu alte două povestind împrejurări după debarcarea aliaților, *Napoli milionaria* e rezultatul unei observații profunde, al unui vizibil efort de a desprinde o lecție de omenie și de viață din teribilele evenimente ce s-au abătut asupra orașului partenopeu în anii războiului.

Personajul principal din *Napoli milionaria* e un sărman tramvaist cu familie numeroasă, cu un trai nespus de greu, exasperat de rigorile războiului. Principiile de viață, „filozofia" lui Gennaro Jovine, sînt axate pe un punct de vedere cinstit și sănătos. Cu toată simplitatea lui, Jovine are o viziune limpede a realității, a farsei pe care guvernanții o joacă celor săraci. Iată-l interpretînd adevăratul înțeles al „prețurilor fixe", al mercurialului, ca politică de clasă: „Așadar... prețurile fixe... Prețurile fixe, după mine, au fost născocite pentru uzul și consumul anumitor persoane... care, numai pentru că știu să țină tocul în mînă, fac pe profesorii, totdeauna în folosul lor și spre paguba noastră morală și materială; morală întîi și materială după aceea... Vă lămuresc. Prețurile fixe înseamnă, în praxă: fiindcă tu nu știi să trăiești, dă-te la o parte să te-nvăț eu cum se trăiește! Dar nu e că noi, adică poporul, nu știm trăi... (face gestul specific napoletan, indicînd „a mînca"). Ci, interesul lor e să spună că poporul e leneș, analfabet, că nu e copt... Și atîtea fac și atîtea vorbesc, pînă cînd-iau frîul în mînă și devin stăpîni. În cazul

www.cimec.ro

ăsta, profesori sînt fasciștii... (se întrerupe, dintr-o dată temător ; celor de față) Băieți, ia aruncați o privire pe-afară, că de ne-aude cineva am pățit-o..."

Totuși, mizeria îi constrînge pe oamenii aceștia, în fond cinstiți, la născocirea unor expediente din cele mai ciudate, care să le permită existența. De aceea, Jovine închide ochii cînd soția lui face comerț la negru. Închide ochii chiar și brigadierul de poliție, pentru că știe cît de dificil se procură cele necesare traiului. Războiul îi aruncă, însă, pe membrii familiei Jovine în direcții deosebite. În timp ce soția lui își lărgește rețeaua și veniturile de bursă neagră, devenind, ca tip social și uman, o adevărată crisalidă capitalistă, tramvaistul e luat de nemți în retragere și purtat printr-o serie de întîmplări dramatice și de orori. Pe unii, războiul i-a dezumanizat, exacerbîndu-le setea de cîștig, de parvenire ; pe alții i-a transformat în oameni adevărați, sensibili la durerea și suferința aproapelui. Cîștigul de cauză îl au aceștia din urmă : Gennaro Jovine — așa lasă finalul să se înțeleagă — își va reconduce familia pe drumul cinstei și omeniei. „Trebuie să așteptăm, Amalia. Să treacă noapte", e ultima replică a lui Gennaro și a piesei. Adică, să așteptăm să se vindece rănile, morale și fizice, ale războiului, și viața noastră își va redobîndi seninătatea, siguranța drumului ei modest și cinstit.

Renata Surbone : Omagiu lui Eduardo

Printre alte multe efecte ale războiului se numără și acela al creșterii prostituției și, paralel cu aceasta, problema copiilor nelegitimi, care în Italia, țară catolică a unor retrograde prejudecăți sociale, e aproape insolubilă. De Filippo, continuînd linia inaugurată cu *Napoli milionaria*, abordează cu îndrăzneală această temă în *Filumena Marturano* (1946). Comedia, printre cele mai dramatice ale autorului, e o pledoarie pentru dreptul la viață al copiilor nelegitimi, și, bineînțeles, al mamelor lor. Filumena Marturano, născută în fundătura de la San Liborio, fostă prostituată, luptă din răsputeri să-și oficializeze, prin căsătorie, legătura cu Domenico Soriano, care e tatăl unuia din cei trei fii ai ei. Pînă la urmă izbutește și, ceea ce e mai important, îl determină pe Domenico să renunțe la identificarea fiului său, care ar fi dus la preferințe egoiste și dăunătoare celorlalți. E o lecție de fină psihologie și de generozitate umană, pe care o femeie de origine atît de joasă o dă cu demnitate lui Domenico și tuturor.

În același an (1946), mereu preocupat de mizeria agravată de război, De Filippo scrie *Questi fantasmi !* (Ah, fantomele !) unde personajul central e un șomer, care a căutat fără succes tot felul de soluții ca să se poată menține în viață. În sfîrșit, ultima resursă e de a restabili bunul renume al unei clădiri pe care vecinii o socotesc frecventată de fantome. Despre această comedie s-a mai scris în revista noastră și în alte publicații, și nu mai e cazul să insistăm. Am vrea totuși să subliniem un singur lucru : elementul fantastic, îndepărtarea autorului de realismul strict, cu care ne-a obișnuit pînă acum, trebuie înțelese în sens ironic.

După *Filumena* și *Fantomele*, De Filippo se apropie de o problemă mai largă, aceea a sincerității, a adevărului ca principiu moral de viață. În *Le bugie con le gambe lunghe* (Minciunile cu picioare lungi — 1947), „expertul în filatelie" Libero Incoronato, al cărui adevăr e simbolizat de cămașa cîrpită în spate cu fîșii de pînză purtînd marca fabricii, ajunge la amara concluzie că în viață nu poți răzbate, oricît de modeste ți-ar fi nevoile,

www.cimec.ro

decît prin minciună, prin ascunderea și alungarea sincerității, a adevăratelor gînduri și sentimente.

Se avertizează, aici, pe lîngă semnificația generală, și o anumită amărăciune a autorului însuși, care constată că lumea n-a înțeles — așa cum ar fi dorit și s-ar fi așteptat el — mesajul comediilor anterioare. Ca reacție la această opacitate, De Filippo își personifică nemulțumirea în unchiul Nicola, artificierul din *Le voci di dentro* (Glasurile dinlăuntru — 1948). Acesta, sigur pe înțelepciunea lui, își dă seama că omenirea nu mai are nevoie de sfaturile sale și se izolează, refuzînd să mai vorbească. Singurul mijloc de comunicare cu semenii au rămas focurile de artificii și prin ele își face cunoscută, mai ales, dezaprobarea. În final, unchiul Nicola moare și adresează oamenilor un ultim cuvînt printr-un iritat și zgomotos foc de artificii, după care se așterne tăcerea absolută : undeva, în vreo conștiință, va miji poate înțelegerea acestui mesaj !

Ciclul *Cîntării* e întregit de *La grande magia* (Magia cea mare — 1949), pe care, din păcate, n-o cunoaștem. În schimb, ne-au parvenit comediile scrise ulterior : *La paura numero uno* (Spaima numărul unu), *Bene mio e core mio* (Comoara mea, sufletul meu — 1955), cum și *Mia famiglia* (Familia mea) și comediile într-un act : *Amicizia* (Prietenie), *Filosoficamente* (Cu înțelepciune) și *I morti non fanno paura* (Morții nu înspăimîntă), acestea din urmă publicate de revista „Sipario" (nr. 119, 1956).

Spaima numărul unu nu e decît expresia fricii de război. De Filippo surprinde aici cu multă finețe, dar și cu ironie, psihoza războiului rece. Autorul cheamă la ordine pe cei răspunzători de aţîtarea nesănătoasă a spiritelor, le înfățișează — desigur la modul satirei și al comediei — contrapagina acțiunilor lor nefaste.

Pentru De Filippo, familia a constituit mereu o preocupare, un punct de observație și de analiză. Ceea ce, mai ales, îi pune în pericol trăinicia e — așa cum s-a văzut și în *Filumena Marturano* — egoismul, tendința centrifugală a membrilor ei. În *Bene mio e core mio*, Chiarina Savastano își amenință fratele, Lorenzo, cu sinuciderea, dacă acesta se va căsători, așa cum plănuiește. Iar fratele renunță la fericirea lui, pentru a-și mulțumi sora. Dar în clipa cînd în viața acesteia intră iubirea, ea uită totul și, chiar în dauna lui Lorenzo, se căsătorește, fără să țină seamă de nici o făgăduială.

Mia famiglia împinge analiza pe un plan general. Aici e vorba de familia deja constituită, amenințată însă de destrămare. Soția lui Alberto Stigliano, prinsă de plictis și de influența unor prietenii nocive, pierde la jocul de cărți o sumă enormă ; Beppe, fiul, pleacă la Paris să facă film și e implicat într-o crimă ; Rosaria, fiica, îndură dispreţul logodnicului și al familiei acestuia. Lupta lui Stigliano e pentru unitatea familiei, dar și pentru asumarea răspunderii individuale, în sînul ei. Trebuie subliniat că, pe lîngă alte semnificații, *Mia famiglia* pune în lumină valoarea muncii, ca principiu de asanare morală și de siguranță materială, împotriva tuturor încercărilor și soluțiilor de hazard.

Din această sumară trecere în revistă, mai mult cantitativă, a comediilor lui De Filippo se pot totuși extrage cîteva observații interesante, atît în privința lumii și a concepțiilor puse în circulație, cît și în aceea a mijloacelor de expresie, a procedeelor de teatru.

În primul rînd, lumea personajelor lui De Filippo e însăși lumea napoletanilor. Această identitate e totală : ea implică locul și timpul acțiunii. Dar mai ales, mișcarea de idei, de concepții ale personajelor. Aproape fără excepție, comediile lui Eduardo poartă indicația : *Napoli, astăzi.* Din locurile alese de autor s-ar putea reconstitui un adevărat plan topografic al orașului. Locuința familiei Jovine *(Napoli milionaria)* e într-o uli-

www.cimec.ro

cioară strîmtă, probabil prin părțile cunoscutei Porta Capuana ; Filumena Marturano stătea, la părinți, în fundătura San Liborio ; frații Incoronato *(Le bugie con le gambe lunghe)* ocupă „trei camere, bucătărie și baie, la al cincilea etaj, ap. 84, scara C, în Vasto alla Ferrovia nr. 186" ; Lorenzo Savastano *(Bene mio e core mio)* își are casa pe Vomero etc. etc. Sînt locuri cunoscute, familiare, pe care autorul le-a străbătut de nenumărate ori, oprindu-se să observe și să înțeleagă oamenii și comportările lor.

Oamenii lui De Filippo sînt, de asemenea, napoletani autentici, în genere de proveniență socială modestă, dacă nu pauperă : Gennaro Jovine e tramvaist, fiul său Amedeo, muncitor la întreprinderea de gaz *(Napoli milionaria)* ; Libero Incoronato e „expert în filatelie", fericit cînd cîștigă 300 de lire pe zi, iar sora lui îl ajută făcînd croitorie *(Le bugie)* ; Alberto Stigliano e crainic la radio *(Mia famiglia)* ; Pasquale Lojacono nu e decît un biet șomer *(Questi fantasmi !)* ; Lorenzo Savastano e restaurator de tablouri, iar viitorul lui cumnat, zarzavagiu *(Bene mio)* ; un fiu al Filumenei e mecanic-instalator, altul e mic negustor de cămăși, al treilea, ziarist *(Filumena Marturano)* ; unchiul Nicola e artificier *(Le voci di dentro)* și așa mai departe. Toți împreună, oameni care-și cîștigă existența prin muncă, prin propria lor strădanie.

De Filippo i-a extras din realitatea actuală a orașului mediteranean, dîndu-le o viață scenică, teatrală, care e însăși viața lor. În privința caracterelor, a tipurilor, scriitorul n-a inventat nimic : „Cînd scriu — mărturisește De Filippo — eu îmi aud personajul vorbind în mine, aud vorbind poporul meu, personajul e căutat în acest popor. Unchiul Nicola, de pildă, există. De fapt, într-o veche culegere de articole e o bucată de Ferdinando Russo care vorbește de un artificier napoletan și descrie cu precizie această specialitate, această artă. Era un poet al focurilor de artificii. Cînd era îndrăgostit, rachetele și girandolele lui erau splendide, numai culori gingașe. Cînd era trist, se simțea și în culori, în pocnitori. Avea un fel al lui de a se exprima în această formă. Și cum aveam nevoie de un personaj care să reprezinte înțelepciunea (și înțelepciunea nu poate vorbi), mi-am adus aminte de unchiul Nicola : vedeam acest personaj, îl aveam întipărit în mine și pentru că-l cunoșteam... El nu e o născocire. Unchiul Nicola a existat într-adevăr."

Desprinse nemijlocit din ambianța napoletană, personajele lui De Filippo își păstrează intactă și limba, dialectul, pentru a exprima mai exact modul lor de a gîndi și vorbi. „Eu mă slujesc de dialect — tot Eduardo e cel care vorbește — pentru că firea mi-e dialectală, pentru că n-aș putea juca în limba literară. Trebuie să rezolv tocmai acest raport dintre actor și autor. Mi-am dat seama : cu cît sînt mai în dialect, comediile mele devin mai universale. *Filumena Marturano* a fost tradusă în toate țările... Mi-am scris comediile studiind în adîncime pe napoletani, și pe măsură ce am aprofundat acest studiu, succesul a fost mai mare în afara orașului meu, în afara Italiei." Nu e neapărat nevoie să ținem seama de „instanța" actoricească a personalității lui De Filippo pentru a arăta că scriitorul a intuit clar unitatea organică și necesară dintre personaje și mijlocul lor firesc de expresie, limba. Folosirea dialectului a avut o parte remarcabilă în dobîndirea autenticității, a realismului declarat al comediilor sale. Ceea ce e mai semnificativ și, în același timp, surprinzător e că dialectul lui Eduardo — cu tot riscul de a-și pierde, în traducere, nuanțele și savoarea, pitorescul — s-a dovedit, de fapt, un valabil instrument universal de expresie dramaturgică, odată cu lumea înfățișată.

Personaje populare, vorbind o limbă populară, eroii lui De Filippo au și o optică, un unghi de vedere, un mod de a raționa și de a trage concluzii, specific napoletane. Fiecare personaj are o „filozofie" proprie, care e totodată și a categoriei lui sociale, a

www.cimec.ro

oamenilor de aceeași condiție și cu orizonturi similare. În replicile comediilor lui Eduardo transpare caracterul napoletan, cu îndărătnicia, cu umorul, cu deprinderile, mai ales cu amărăciunea lui. (Înseși numele personajelor sînt caracteristice : Gennaro, Filumena, Pasquale, Generoso, Incoronato etc.)

Eduardo e un vajnic apărător al napoletanilor. Le explică și justifică temperamentul, deprinderile, preferințele, slăbiciunile. Dar nu fără a-i moraliza, fără a le indica defectele și necesitatea remedierii lor. În toate comediile sale există cîte un „raisonneur", care de obicei e rolul interpretat chiar de Eduardo-actorul și care e purtătorul de cuvînt al lui Eduardo-autorul. Nu e comedie fără două, trei sau mai multe tirade, în care acest „raisonneur" să nu despice în patru firul unei probleme, de la cele mai mărunte și particulare pînă la cele generale. Și totdeauna, la modul specific înțelepciunii napoletane, autentic napoletane. Personajele lui De Filippo au totdeauna o părere despre un fapt, despre o stare de lucruri, despre un om sau altul. Gennaro Jovine, cum am mai văzut, își are viziunea personală asupra prețurilor fixe. Libero Incoronato, în schimb, are o întreagă „teorie" despre birtași și raporturile lor cu clienții : „Eu sînt un nefericit, dragă domnișoară Graziella, pentru că înțeleg prea mult. Înțeleg dincolo de „înțelegere". Privesc oamenii și înțeleg ce gîndesc. Birtașul, cînd i-am cerut : „Un sfert de vin de 70" adică vin de 17 și 50 — s-a uitat la nevastă-sa... și eu am înțeles. Întîi de toate, voia să spună că un sfert de vin, da și nu, abia ajunge pe-o măsea, prin urmare dispreț și compătimire față de mine din partea birtașului și a consoartei ; apoi, în al doilea rînd, voia să spună : „Într-un sfert de vin sînt, cel puțin, trei sferturi de sfert de apă turnată de mine". Eu am plătit și am surîs așa... (surîde cu intenție) Dar cum lui îi lipsește perspicacitatea mea, n-a înțeles că surîsul meu însemna : „He-he, o să te văd eu cît pierzi..." *(Le bugie).*

Asemenea momente sînt forate numeroase în opera lui De Filippo : elogiul cafelei de la începutul actului II în *Questi fantasmi ! ;* stufoasa „teorie" asupra stării de război, a lui Matteo Generoso în *La paura numero uno ;* pledoaria pentru dragoste (la orice vîrstă) a Chiarinei din *Bene mio e core mio ;* dramatica mărturisire a tatălui din *Mia famiglia* etc. etc.

De Filippo își lasă întotdeauna personajele să vorbească și să se miște liber, așa cum vor ele. Nu li se substituie niciodată. De aceea, ele au forță exemplară, trăiesc cu puternică vigoare scenică, viața, individualitatea lor e reală, niciodată contrafăcută prin mijloacele meșteșugului dramaturgic. Aceasta e, desigur, rezultatul unei deosebite capacități de observație, de înțelegere, de pătrundere a adevărului unui om, al unei familii, al unei lumi. Pe De Filippo îl interesează oamenii, viața pe care o duc, și-l interesează în dubla lui calitate de autor și de actor. Ei constituie însăși rațiunea de a fi a artistului. Și cu toate că nu li se substituie niciodată, *vizibil,* De Filippo își mărturisește toate gîndurile, toate sentimentele prin ei, fiindcă e un scriitor absolut conștient de mesajul pe care-l transmite. Mai mult chiar, e mîndru de mesajul lui. După *Filumena Marturano,* în Parlamentul italian au avut loc cîteva interpelări în problema copiilor fără tată și, pare-se, că s-au luat și unele măsuri. Totuși, De Filippo nu e pe deplin mulțumit de ecoul pieselor sale și i se pare că vorbește „într-o fîntînă, într-un gol. Am mereu impresia că nu m-am făcut înțeles prea bine. Recitind criticile la *Mia famiglia* găsesc că nimeni n-a sezisat adevărata semnificație. Au povestit faptele, dar faptele în *Mia famiglia* n-au importanță. Punctul fundamental al comediei stă într-un zbucium zadarnic. Aș vrea ca fiii să aibă o autonomie mare, ca părinții să fie ușurați de cele mai grave răspunderi. În schimb, aceste lucruri nu sînt sezisate, și totul rămîne baltă".

www.cimec.ro

Eduardo în „Minciuna are picioare lungi"

Se întîmplă, însă şi un fenomen oarecum invers. Uneori, semnificaţiile presupuse de autor depăşesc posibilitatea de a fi sezisate, aşa cum ni se înfăţişează scenic. E greu de imaginat că, de pildă, cei trei fii ai Filumenei Marturano simbolizează nici mai mult, nici mai puţin decît „cele trei forţe ale Italiei: muncitorul, comerciantul, scriitorul". Aici, ambiţia comediografului depăşeşte realizarea.

Nu mai puţin adevărat e că De Filippo izbuteşte să rostească adevăruri preţioase şi utile pentru societatea napoletană şi, în genere, pentru cea italiană. În toate comediile despre care am vorbit există un adevăr rostit de personaje adevărate, de personaje din zilele noastre. Actualitatea tematică a pieselor lui De Filippo e evidentă şi nu cere demonstraţii speciale. E de admirat priceperea cu care autorul izbuteşte să-şi plăsmuiască eroii şi împrejurările scenice. Se ştie cît de greu e să te descurci — ca dramaturg — în meandrele cotidiene ale vieţii contemporane. Priceperea aceasta e, în primul rînd, de ordin artistic. Adică, Eduardo dispune de acea capacitate de a transfigura viaţa şi oamenii, de a-i recrea pe planul ficţiunii teatrale — capacitate ce se cheamă, ca în orice altă artă, talent. Nu-i vorbă, în acest talent intră şi o mare parte de meşteşug, de ştiinţă dramaturgică. În această privinţă, actorul a fost de mare folos scriitorului.

De Filippo a crescut de mic, ca actor, la şcoala tradiţiei napoletane, ilustrate la începutul secolului nostru îndeosebi de Eduardo Scarpetta. De la acest izvor, De Filippo a absorbit un întreg sistem de joc, de procedee, de soluţii scenice, care la rîndul lor îşi aveau originea îndepărtată în commedia dell'arte. Ceva din spontaneitatea şi chiar din „rutina" acestei modalităţi teatrale au străbătut şi în comediile sale de mai tîrziu; îndeosebi pe linia tramei, a invenţiei conflictului, care nu ocoleşte, ci atacă uneori din plin resursele farsei. Iată, de pildă, finalul actului I din *Napoli milionaria*. S-a anunţat apariţia brigadierului de poliţie. Gennaro Jovine e îmbrăcat imediat într-o lungă cămaşă de noapte şi întins pe pat. Soţia, copiii, vecinii se aliniază în odaie şi încep să bocească. Doi vlăjgani din cartier se îmbracă în sac, preschimbîndu-se în călugări. Brigadierul intră în casă pe o litanie generală. Pentru el, Gennaro a murit adineaori. Dintr-o dată, sună sirena: alarmă aeriană, bombardament. Bocitoarele, în frunte cu soţia „mortului", se reped spre adăpost. „Călugării" se întorc cu spatele şi fug: printre fîşiile de sac li se văd nădragii. Tipică situaţie de farsă! Şi totuşi, cu cîtă pricepere inserată în acţiune, şi cu cîtă necesitate! Pentru că sub patul „mortului" sînt ascunse toate mărfurile de bursă neagră: cafea, făină, caşcaval, fasole... Dar de mort nu se poate atinge nimeni, nici măcar brigadierul Ciappa! Nu mai e o farsă, cel puţin în sensul gratuit al cuvîntului. E un mod de apărare al unui popor inventiv, o soluţie poate puţin bizară, dar umană, şi în perfectă unitate cu întreg conţinutul actului respectiv.

www.cimec.ro

Ajungem astfel la ceea ce Vito Pandolfi, unul din cei mai pătrunzători critici de teatru ai tinerei generații italiene, numește „umorismul dureros" sau, mai bine precizat, „umorismul tainic dureros" al lui De Filippo.

Nu putem prevedea evoluția lui De Filippo și nici nu i-am putea sugera căi, pe care el, napoletan încăpățînat, ar refuza să le accepte. Totuși, i-am dori să rămînă mereu acel om de teatru care-și iubește orașul și oamenii, și le oglindește — așa cum îi place să spună — „cu bună-credință" viața și aspirațiile. Să rămînă, chiar dacă mijloacele de expresie i se vor înnoi, ceea ce a scris despre el cu atîta subtilitate, Corrado Alvaro: „Eduardo e napoletanul care personifică omul de azi! Dacă ar fi să căutăm în teatrul italian eroul de toate zilele, va trebui să-l indicăm în teatrul lui Eduardo. Dacă ar trebui să recomandăm străinilor un teatru care să dea esența vieții italiene, în ficțiunea scenică, l-am indica pe Eduardo... În teatrul lui Eduardo, faptul că protagonistul e napoletan nu e decît o chestiune de mai pronunțată evidență. Sub fabula scenică a lui Eduardo, putem găsi fabula vieții italiene, chiar și acolo unde ea apare îndepărtată de această evidență".

Notă: Din comediile lui Eduardo De Filippo s-au tălmăcit pînă acum: *Filumena Marturano* în traducerea lui Ion Cantacuzino; *Questi fantasmi!* în versiunea lui Ion Iancovescu: *Le (bugie con le gambe lunghe, Napoli milionaria* și *La paura numero uno* traduse de Lidia Sava și Constanța Trifu. Dintre acestea, socotim ca interesante pentru publicul nostru, îndeosebi, *Filumena Marturano, Napoli milionaria* și *La paura.* În ceea ce privește lucrările netraduse, o atenție specială ar trebui acordată comediilor: *Le voci di dentro* și, poate *Bene mio e core mio.* Nimic n-am avea de pierdut, dacă am putea aduna și edita în volum culegerea integrală de comedii, apărută în original sub titlul *Cantata dei giorni dispari.*

www.cimec.ro

Perspective

Sîntem la sfîrşit de stagiune şi de mult ne gîndim la următoarea, de peste două sau trei luni de zile. Teatrul, în fapt, nu cunoaşte vacanţă. Pe scenă sau, cîteva săptămîni, în gînduri el trăieşte neîntrerupt.

La ce ne gîndim acum, cînd păşim înspre stagiunea 1957—58 ? Ne gîndim la piesele viitoare, la formulele de regie, la profilul teatrelor pe care-l nădăjduim cît mai reliefat, la dezvoltarea plină de neprevăzute şi interesante surprize în arta decorului. Ne gîndim la atîtea, dar înainte de toate ne gîndim în mod firesc la acele evenimente sociale care vor însoţi stagiunea, o vor influenţa, îi vor determina în mare măsură trăsăturile specifice.

La noi, teatrul nu este o mişcare în gol, ruptă de cerinţele societăţii, nu este un fenomen anarhic, nici supus intereselor cîte unuia din teatru, ci o artă pusă în serviciul intereselor vitale ale contemporaneităţii, şi prin urmare, legată de aceasta în toate momentele, dar mai cu seamă în momentele deosebite. Există două asemenea momente deosebite în viaţa noastră în lunile care alcătuiesc prima parte a stagiunii viitoare : este vorba de a 40-a aniversare a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie şi de a 10-a aniversare a proclamării republicii. Acestea nu sînt ocazii festive aşa-zis „obişnuite", ci date care angajează întreaga colectivitate, prin însemnătatea lor politică, dar mai ales prin semnificaţia faptelor evocate în cifrele simple : 40 de ani. 10 ani...

Cum le vom cinsti şi servi ? Am citit de curînd în „Contemporanul" o chemare din partea Teatrului Naţional din Cluj către toate teatrele din ţară, în întîmpinarea zilelor de 7 Noiembrie şi 30 Decembrie. Reprezentanţii teatrului, oferind primul exemplu, se angajează să reprezinte cu prilejul celei de a 40-a aniversări a revoluţiei opere din teatrul clasic sovietic, precum *Baia*, de Maiakovski, şi *Liubov Iarovaia ;* o lună mai tîrziu, lucrări originale create în anii din urmă, între care două premiere pe texte de autori locali, *Atunci cînd s-a stîrnit furtuna*, de I. D. Muşat, şi *Conştiinţa curată* de Teofil Buşecan.

Această chemare şi-a găsit, sîntem încredinţaţi, răsunet în toate ansamblurile teatrale ale ţării ; cele două mari evenimente sînt, în adevăr, prilejuri de sporire a combativităţii şi eficienţei mişcării noastre artistice.

Aniversarea revoluţiei : prilej de mai profundă cunoaştere a marii „dramaturgii eroice" a anilor de după Octombrie, a teatrului maiakovskian, nereprezentat încă la noi în ţară, a noilor opere sovietice, reflectînd ziua de astăzi a construcţiei comuniste, a concepţiilor revoluţionare în spectacol şi mai ales a sistemului Stanislavski, insuficient înţeles

www.cimec.ro

și insuficient aplicat în esența lui creatoare; prilej — pe urmă — de creații originale consacrate revoluției și ideilor sale învingătoare.

În Hotărîrea C.C. al P.M.R. cu privire la sărbătorirea a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie „...se propune Ministerului Învățămîntului și Culturii și Uniunilor de creații să asigure editarea unor lucrări literare (proză, poezie, piese de teatru, note de călătorie, critică literară etc.), lucrări muzicale, precum și realizarea de lucrări de artă plastică pe teme inspirate din Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și prietenia romîno-sovietică. În repertoriul teatrelor se vor include piese cu teme legate de Revoluția din Octombrie..."

Primele semne îmbucurătoare în acest sens iată-le, în paginile cuprinzînd repertoriul stagiunii viitoare.

În sfîrșit, spectatorii bucureșteni vor putea să vadă celebra *Tragedie optimistă*, asemeni altor piese din acel „fond de aur" al dramaturgiei sovietice care vor fi jucate în întreaga țară: *Uraganul*, montat la Teatrul Municipal, *Trenul blindat*, la Teatrul de Stat Pitești, *Liubov Iarovaia*, la Teatrul Maghiar Cluj. Titlul unei recente piese sovietice ca *Hotel Astoria*, ce se pregătește de către Teatrul „C. Nottara", se va întîlni în repertoriul teatrelor noastre cu clasicele piese ale lui Maxim Gorki: *Copiii soarelui* (Teatrul „C. Nottara", *Dușmanii* (Teatrul Național), *Vilegiaturiștii* (Teatrul de Stat Tg. Mureș).

Să veghem la înfăptuirea în cele mai bune condiții artistice a acestui program. Să transformăm spectacolele în succese strălucite și argumente substanțiale ale vitalității realismului socialist. Să extragem din discuții creatoare, articole, eseuri și studii critice, semnificații și concluzii constructive pentru strădania dramaturgilor, actorilor, regizorilor și decoratorilor noștri, consacrată dezvoltării teatrului contemporan.

Cîteva săptămîni vor trece doar și, fără timp de odihnă artistică, ne vom întîlni, iarăși, în sălile de spectacol, la 30 Decembrie.

Zece ani de la înfăptuirea republicii populare: prilej de creații noi, îndrăznețe, superioare, închinate anilor noștri revoluționari, de popularizare intensă a celor mai valoroase realizări teatrale ale deceniului, de analiză critică profundă, a mersului dramaturgiei și artei teatrale realist-socialiste din țara noastră.

Primele semne îmbucurătoare, în acest sens, iată-le, iarăși, în paginile cuprinzînd repertoriul stagiunii viitoare și șantierul literar. Autori ca: A. Baranga, Lucia Demetrius, M. Davidoglu, Al. Șahighian, L. Fulga, Al. Mirodan, T. Vornic, Maria Földess, Lascăr Sebastian și Silviu Georgescu scriu piese inspirate din frămîntările acestui deceniu. Vor apărea nume noi în dramaturgie, ca Al. I. Ștefănescu și Gh. Kovacs. Absolut toate teatrele din țară includ în repertoriu, în afara unor piese noi pe teme contemporane, și reluări ale unor piese jucate în anii trecuți ca: *Minerii* și *Cetatea de foc* de Davidoglu, *Arcul de triumf* de A. Baranga, *Familia Kovacs* de Ana Novac, *Afaceriștii* etc. Sînt aici primele semne cărora ar trebui însă să le urmeze, cît mai grabnic, și celelalte pentru a se izbuti, cu prilejul zilei republicii, o puternică demonstrație a fecundității teatrului nou. Dramaturgii să-și concentreze eforturile în scris, să-și îndeplinească angajamentele, terminînd la timp util piesele așteptate de noi toți cu înfrigurare. Teatrele, organele competente, să asigure condițiile cele mai prielnice pentru înfăptuirea acestui program, stimulînd și conlucrînd cu dramaturgii, pentru realizarea noilor opere și — acolo unde este cazul — pentru îmbunătățirea unor piese și spectacole de succes reprezentate în ultimii ani. Regizorii și actorii noștri de talent să-și dăruiască talentul și energia, pentru strălucirea spectacolelor noi.

Două aniversări mari — 40 de ani de la revoluție, zece ani de la republică.

Două sărbători, ale noastre, ale tuturor celor ce muncim pe tărîmul artei.

Să le întîmpinăm cu cinstea cuvenită!

www.cimec.ro

Am ales teatrul...*

Maria Filotti în „Parisiana" de H. Bęcq, desen de I. Val.

Eram în clasele primare, la Brăila, cînd am văzut prima piesă de teatru. Venise în turneu trupa actorului Popescu, tatăl lui Achille Popescu, să joace o piesă al cărei titlu evocă întreg parfumul unei epoci eroice a teatrului nostru: *Păunașul codrilor*. Învăluită în căldura molcomă a sălii, legănată de murmurul ce venea de pe scenă, unde niște inși vorbeau de lucruri ce mi se păreau străine, am adormit pe la jumătatea primului act. Dar m-am trezit brusc atunci cînd, nu știu de ce, au început să tragă cu pușca pe scenă. Și din clipa aceea, am participat foarte atentă la acțiune. A doua zi, nu-mi mai tăcea gura povestind, foarte impresionată, toate minunățiile pe care le văzusem! N-aș putea afirma, însă, că acest prim contact cu teatrul a fost hotărîtor pentru viitoarea mea „vocațiune" dramatică, deși părinții m-au dus și mai tîrziu, deseori, la spectacolele date în orașul nostru de mulți actori mari ai vremii...

După absolvirea cursului primar, în anul 1895, am fost înscrisă la liceu, dar pe vremea aceea nu exista la Brăila un liceu de stat pentru fete, ci numai o instituție particulară, condusă de o asociație de profesori și care purta numele întemeietorilor ei, unul italian și unul grec: Penetis și Zurmalli. Materiile predate urmau programul oficial al ministerului, cu un singur adaus: pe lîngă limbile franceză și germană, se mai învățau italiana și greaca, probabil ca o obligație morală față de fondatorii donatori ai școlii. Profesorii noștri, aleși dintre cei mai buni de la liceul de băieți „I. C. Massim" — unde și noi, fetele, dădeam examenele de absolvire la fiecare sfîrșit de an — erau foarte severi și își dădeau o deosebită silință de a obține cu noi cele mai bune rezultate, pentru a menține

* Publicăm un fragment din amintirile lăsate în manuscris de regretata Maria Filotti. Firul rîndurilor, ce se anunțau a fi deosebit de interesante, n-a putut, din păcate, să fie depănat pînă la capăt; totuși restul manuscrisului oferă — din abundență — material documentar și de viață, în stare să deschidă cititorului o imagine bogată asupra unei întinse perioade din strălucita carieră teatrală a artistei.

www.cimec.ro

reputația școlii. Mi-a rămas vie în suflet amintirea directoarei noastre, Elena Lazaroneanu, o femeie de inimă, plină de grijă pentru toate amănuntele, de la studii la gospodărie, de la disciplină la lecturile noastre extrașcolare. Am avut marea bucurie să joc — 40 de ani mai tîrziu — o piesă a fiului său, scriitorul Ionel Lazaroneanu, pe scena Teatrului „Maria Filotti"...

Eu urmam secția „clasică" și îmi aduc îndeosebi aminte de profesorii mei de romînă, de greacă și de latină. Datorită lor, am căpătat și am păstrat toată viața o dragoste adîncă atît pentru literatura noastră, cît și pentru literatura clasică, dragoste care mi-a folosit mult în teatru. Studiile făcute cu ei mi-au îngăduit ca la bacalaureat să ajung să traduc orice text latin la prima vedere.

Ca în orice liceu de fete, puneam și noi în scenă diverse piese de teatru, profesorii noștri socotind, pe drept cuvînt, că aceasta ne va apropia cu mai mult interes de literatura pe care o învățam la cursuri și ne va face să o pătrundem și să o iubim. Am avut astfel ocazia să joc și eu, cu prilejul unei serbări, cam pe la vîrsta de 12 ani, rolul... „Herșcu Boccegiul"... De altfel, eram specialistă în monoloagele lui Alecsandri și în rolurile de travesti. Mai tîrziu, am progresat. În clasa a IV-a am... pus în scenă piesa lui Haralamb Lecca : *Casta-Diva*, în care jucam de asemenea un rol de băiat, pe Fănică Răducanu. Alegerea piesei a cam necăjit-o pe directoarea noastră, dar, pînă la urmă, m-a felicitat pentru succesul spectacolului. O pedagogă de origine austriacă, pe care o aveam, i-a spus atunci : „C'est un garçon manqué !"...

Avea oarecare dreptate. Eram în acea vreme băiețoasă și zburdalnică nevoie mare și făceam tot felul de pozne și de glume. Îmi aduc aminte că, la o teză, turnasem într-o sticlă cu gîtul lung, un deget de cerneală pe fund și, cum tocul nu ajungea pînă acolo, îl legasem de coadă cu o sfoară, lăsîndu-l astfel să plutească în adîncul sticlei de cîte ori voiam să înmoi penița în cerneală și trăgîndu-l apoi de sfoară afară din sticlă. Intrigată de manevrele mele, profesoara a pornit în cele din urmă de la catedră, ca să vadă ce se întîmplă. Uluită, m-a întrebat : „— Ce-i asta, fetițo ? — Călimara mea, doamnă. — Dar o damigeană nu ai găsit ?" — m-a întrebat ea, dezarmată de aparenta mea candoare.

În primul an de liceu, încă înainte de a juca în spectacolele de la școală, improvizasem un spectacol personal și ad-hoc. Clasa noastră era la etajul întîi al clădirii și în fața ferestrei își întindea crengile un arțar de toată frumusețea. Joaca mea favorită era ca, în fiecare recreație, să cobor din clasă agățîndu-mă de o cracă mai groasă, care, elastică, se lăsa sub greutatea mea și mă depunea direct în curte, unde toate colegele adunate rîdeau și aplaudau. Iar cum aplauzele stimulează, dădeam fuga înapoi în clasă și repetam operația de cîteva ori, pînă la sfîrșitul recreației. Aș putea spune că a fost primul meu spectacol și primele aplauze ce le-am culeș...

Ceva mai apoi, ambițiile mele au crescut și m-am încumetat chiar să învăț... *Avarul*. Dar proiectul acesta nu l-am dus pînă la capăt, nu din altă cauză, ci fiindcă eram prea ocupată cu examenele și absolvirea liceului. Toate acestea nu-mi dăduseră nici o clipă gîndul că aș putea vreodată să fac teatru. Pasiunea mea era literatura și eram hotărîtă să urmez literele și să mă fac profesoară. Cel mult, dacă uneori mîngîiam gîndul de a fi avocat, ceea ce pe acel timp nu era o meserie prea accesibilă femeii. Aceste două tendințe se cristalizaseră în sufletul meu, în hotărîrea de a mă înscrie, după terminarea liceului, la Facultatea de litere și la cea de drept. Iar dacă vara, cînd eram acasă în vacanță, spuneam și familiei toate monoloagele din „repertoriul" meu și mă amuzam să desfac toate dulapurile cu rochii vechi din tinerețea mamei, răscolind ca să dau peste dantele, umbreluțe și șaluri, cu care mă costumam, drapîndu-le pe mine în fel și chip, cred că era numai o joacă firească a tinereții mele.

Și astfel am ajuns la examenul de bacalaureat, pe care l-am dat tot la comisia instituită la liceul „I. C. Massim", la secția clasică. Președintele comisiei erau un profesor uni-

www.cimec.ro

versitar venit de la București, Ștefan Sihleanu. În clipa cînd m-am prezentat la examen, nu știam că președintele îmi era oarecum rudă prin alianță. De aceea, nu am înțeles de ce domnul acela distrat, care stătea la mijlocul estradei, a tresărit auzindu-mi numele și apoi s-a uitat lung la mine, în timp ce îmi susțineam „dizertația", care constituia pe acea vreme una din probele principale ale examenului de bacalaureat. În adevăr, după ce termina toate probele scrise și orale, candidatul își alegea un subiect dintr-o listă și, după două ore de pregătire, trebuia să susțină în fața comisiei un fel de conferință pe subiectul ales, o „dizertație". Din lista prezentată, eu alesesem tema „Opera politică și literară a lui Dimitrie Cantemir". Cred că pe lîngă faptul că, după nume — deși nu mă cunoștea — înțelesese că îi sînt rudă, lui Ștefan Sihleanu i-a mai trezit atenția și aplombul cu care țineam să-mi spun părerile. Căci, dorind să caracterizez politica lui Cantemir pînă în momentul alianței cu Petru cel Mare și negăsind un termen mai plastic, îmi aduc aminte că am recurs la proverbiala formulă a celor „doi pepeni într-o mînă", ceea ce a stîrnit, bineînțeles, surîsul amuzat al onoratei comisii. După terminarea dizertației, Sihleanu mi-a spus: „Foarte bine, domnișoară, foarte bine. Și ce facultate ai de gînd să urmezi?" La care i-am răspuns, hotărîtă: „Literele și dreptul!" Dar el, foarte calm: „De ce nu arta dramatică?" L-am privit mirată: „— Arta dramatică? Nici nu m-am gîndit vreodată. — Ai face bine să te gîndești". M-am înroșit pînă în vîrful urechilor și am crezut că rîde de mine.

Ajunsă acasă, am povestit întîmplarea. Abia atunci am aflat cine era președintele, care socoteam eu că mă „tachinase" cu asemenea sugestie. Părinții mi-au explicat înrudirea noastră. O soră a tatii era măritată la București cu colonelul Lupașcu, veteran al războiului de la 1877. Iar o soră a colonelului Lupașcu era soția lui Ștefan Sihleanu, după cum o altă soră era soția lui Barbu Ștefănescu-Delevrancea. Sora tatii era deci cumnata lui Sihleanu, iar interesul acestuia pentru problemele de teatru nu era chiar așa de neașteptat cît mi se păruse în prima clipă. În adevăr, deși profesor universitar într-o specialitate științifică, Ștefan Sihleanu — „Patan" Sihleanu, cum i se spunea de către prieteni și rude — era un mare cunoscător de teatru și fusese numit, chiar în acel an, 1903, directorul al Teatrului Național și director al conservatorului.

În toamnă, am plecat la București și m-am înscris, așa cum mă hotărîsem, la Facultatea de litere și filozofie și, totodată, la Facultatea de drept. Îmi găsisem locuință și o posibilitate de întreținere la un pension condus de doamna Miller-Verghi, pe str. Primăverii, unde, în schimbul locuinței și mesei, urma să predau elevelor literatura romînă. Și eram foarte mulțumită de felul cum îmi organizasem viața, cînd iată că apare din nou neprevăzutul, tot sub chipul lui Patan Sihleanu...

L-am revăzut într-o zi, cînd m-am dus în vizită la mătușa mea Lupașcu. Era și el acolo și, imediat ce m-a văzut, și-a dus aminte de examenul meu de bacalaureat de la Brăila. Mi-a cerut să-i spun o poezie: am recitat un fragment din „Pygmalion" de Bengescu-Dabija. Cînd am terminat, Sihleanu mi-a spus: „Domnișoară, am remarcat intonațiile dumitale și atunci cînd ți-ai susținut dizertația. Mîine, este examen de admitere la conservator. Să vii să dai examen". Mi s-a părut din nou că rîde de mine. „— Nu pot să viu, domnule Sihleanu! — De ce?" Mi-am regăsit tot curajul ca să-i răspund: „Mai întîi, că actele mele sînt depuse la Facultatea de litere și nu mai e timp să mă înscriu, iar pe urmă, fiindcă nu vreau să mă fac actriță..." Sihleanu a zîmbit: „Lasă, de înscris, te înscriu eu din oficiu. Cît privește restul, mai vorbim noi..." Și la plecare, a spus încă o dată: „Să vii neapărat mîine la examen!"

A doua zi, mătușa și cu sora mea m-au dus aproape cu sila la Conservator. Pe drum, de abia mă țineam să nu plîng. Cînd am ajuns, am luat însă o hotărîre eroică și, cu tonul unei răzbunări diabolice, le-am spus însoțitoarelor mele: „Lasă, m-ați adus voi aici, dar să vedeți că o să vă fac de rîs!" Neînțelegînd ce vreau să spun, biata mătușa mea mă întreabă: „Ce ți-ai mai pus în cap, drace?" Dar n-a reușit să-mi scoată mai mult din gură.

www.cimec.ro

Sala era plină și examenul începuse. Mătușa și sora mea și-au făcut loc cu mine pînă în față, ca să poată vedea Sihleanu, aflat pe estradă, că am venit. În adevăr, ne-a observat și, după ce s-a terminat examinarea candidatului de pe scenă, a spus tare : „Acum, urmează la examen domnișoara Filotti Maria..."

Și domnișoara Filotti Maria s-a urcat pe scenă, cu inima cît un purice, roșie toată, dar însuflețită de o dîrză hotărîre de a răsturna planurile celor care țineau să o facă actriță fără voia ei. Purtam pe atunci părul împletit într-o coadă groasă ce-mi atîrna pe spate și în vîrful căreia mătușa mea înnodase, pentru acea zi solemnă, o superbă fundă. Și atunci, în loc să încep a declama, cu fața spre comisie, o bucată în versuri de un dramatism bine simțit, m-am întors cu fața spre sală și, însuflețită de curajul desperării, am atacat primele cuvinte ale monologului lui I. A. Bassarabescu, „Sîmburele" :

Mă recomand : I. Popescu, impiegat la gară,
Tot e C.F.R. în mine... și ciudat să nu vă pară,
Că pe cînd făceam armata și eram sergent furier,
Visul meu de toată ziua era la drumul de fier...

Vă închipuiți efectul de ilaritate pe care l-a făcut debutul acestui monolog masculin, spus către sală de o fată cu coada pe spate. Dacă aș fi vrut să realizez o situație umoristică, menită să smulgă aprobarea comisiei, n-aș fi putut inventa ceva mai bun decît această prezentare, de care eu eram sigură că va face să se înece în ridicol încercarea de a mă dedica Thaliei. Bineînțeles că am fost admisă în conservator, ba chiar cu felicitări ce mi se părea o ironie, iar Marioara Ventura, care era în sală, m-a sărutat pe amîndoi obrajii cînd am coborît de pe estradă, biruitoare și... furioasă.

Și așa s-a făcut că, pe lîngă calitatea mea, de mult hotărîtă, de studentă în litere și drept, m-am trezit și studentă la conservator. În sinea mea, consideram însă aceasta ca un fel de întîmplare, un provizorat... Nu-mi închipuiam atunci că acest provizorat avea să dureze mai bine de cincizeci de ani...

Anii de conservator

Pe vremea aceea, erau la conservator doi profesori : Aristizza Romanescu, pentru fete, și Constantin Nottara, pentru băieți. Ca elevă a Aristizzei Romanescu eram, de fapt, și eleva lui Nottara. Căci trebuia să urmăm amîndouă clasele, băieții dînd replici fetelor, și invers.

În primele luni, voiam să joc tot roluri de băieți, travestiuri, cum făceam la școală. Și mă miram foarte mult că asta o necăjea pe profesoara mea care, văzînd că deseori lipseam de la conservator ca să mă duc la cursurile de la universitate, era desperată de „neseriozitatea" mea.

Într-o zi, spre sfîrșitul anului întîi, neuitata Aristizza Romanescu mă oprește la ieșirea de la curs și mă roagă să o întovărășesc pînă acasă, ca să o ajut să-și ducă geanta. cînd am ajuns, m-a poftit înăuntru și, pe cînd își scotea pălăria, m-a întrebat brusc : „Ascultă, Myriam (așa îmi spunea dînsa pe atunci), tu știi ce-i aia gloria ?" Am privit-o mirată și am murmurat : „ — Nu, doamnă Romanescu, dar dv. știți... — Da, Myriam ! Și ai să știi și tu... Ai să cunoști succesul pe scenă... Ai să simți cum sala întreagă stă aninată de buzele tale, trăiește, plînge, rîde și vibrează odată cu tine... Ai să simți ființa aceea unică pe care *tu* ai creat-o, în întunericul sălii, ființă făcută din sute de ochi și sute de răsuflări, dar căreia *tu* i-ai dat un singur suflet, sufletul tău, dăruit personajului și care

www.cimec.ro

a izbutit să contopească acele sute de suflete într-o singură simţire... Îţi dai oare seama de puterea aceasta magică a artistului, de frumuseţea acelei clipe, cînd simţi că harul tău a înălţat întreaga sală deasupra vieţii, într-o regiune mai nobilă şi mai curată, unde tu oficiezi ritualul divin al artei?... Cred că nu există pe lume satisfacţie mai mare, mai deplină!... Ai s-o cunoşti şi tu, dacă ai să vrei să munceşti, să munceşti mult, cu seriozitate şi să crezi în tine şi în arta ta!..."

Am plecat acasă cu sufletul copleşit de un sentiment nemaicunoscut, uluită de cuvintele marii mele profesoare, care îmi răsunau în conştiinţă neîncetat. Cînd a venit sora mea acasă, m-a găsit culcată pe pat, plîngînd cu capul în pernă. M-a întrebat ce am şi printre hohotele de plîns i-am spus: „— Nu mai pot, Eugenio! Mă chinuieşte doamna Romanescu! — Dar ce-ţi face? — Uite aşa îmi ia sufletul şi mi-l frămîntă de nu mai ştiu ce e cu mine..."

Dar în mintea mea începusem să-mi dau seama că acest „chin" era un gînd adînc al maestrei mele. Ea mă punea cu hotărîre în faţa viitorului meu, ca să mă oblige să-mi aleg drumul, conştientă şi de greutatea, şi de frumuseţea profesiunii actoriceşti, dar în aşa fel ca să-mi dau seama că, odată drumul ales, trebuia să merg pe el cu hotărîre şi cu orice sacrificiu, fără jumătăţi de măsură.

Urmărindu-şi desigur acest gînd, Aristizza Romanescu mi-a propus la sfîrşitul primului an de studii, în vara anului 1904, să joc cu ea într-o serie de spectacole date în turneu. Era pentru mine o cinste care mi-a pricinuit o bucurie extraordinară, căci debutam pe scenă alături de maestra mea iubită. Jucam în *Gioconda* lui d'Annunzio, rolul Giocondei. Aristizza Romanescu era Sylvia Settala, iar pe Sirenetta a jucat-o colega mea de conservator, Florica Cocea, sora mai mare a Alicei Cocea şi a lui N. D. Cocea. Ce lecţii minunate de teatru au fost aceste spectacole şi cum îmi răsună şi azi în auz glasul minunat, intonaţiile melodioase ale Aristizzei...

De la Craiova, unde am jucat la Teatrul Naţional, urma să mergem să jucăm la Naţionalul din Iaşi. Pe drum, am aflat însă că ne vom opri să jucăm şi la Brăila, care era, ca şi Galaţii, unul din „oraşele de turneu" cele mai bune din ţară. Pentru mine, însă, era o mare surpriză şi o mare problemă: însemna că tata o să dea ochii cu mine... pe scenă. Îmi puneam tot felul de întrebări asupra felului cum va reacţiona, văzînd că încep să iau în serios noua mea meserie, pe care şi el o considera pînă atunci o glumă. De data asta, însă, nu mai era o glumă. Afişe cu numele fiicei lui erau pe toate zidurile Brăilei. Ce va zice? Se va lăsa oare condus de prejudecăţile vremii, care continuau să facă din meseria

Maria Filotti în: Chiriţa („Coana Chiriţa în provincie"), Stareţa Melania („Igor Buliciov şi alţii"), Arhanghelul („Cocoşul negru")

www.cimec.ro

actoricească o îndeletnicire prost văzută? Pe măsură ce trenul se apropia de Brăila mă treceau fiorii și mă podidea plînsul.

Cînd am ajuns în gară, Aristizza Romanescu a ieșit la ușa vagonului, iar eu mă ascundeam în spatele ei, ca să fiu văzută cît mai tîrziu. M-a întrebat în șoaptă: „Care e tatăl tău?" I-am indicat locul unde se afla un domn cu o mustață lungă și care părea de fapt tot atît de încurcat ca și noi. Aristizza a coborît, cu mine în fustele ei, și s-a dus glonț la tata: „Domnule Filotti, te felicit pentru fata dumitale, pentru Myriam. Îmi pare bine că îți pot spune cît mă bucur de ea". Tata s-a uitat lung la dînsa și la mine și îmi dădeam seama că nu știe ce să spună: „— Vorbiți de Maria, care văd că scrie pe afișe că o să joace cu dv.? — Da, de ea. E o fată de talent și o să facă sigur carieră. — Doamnă Romanescu, am atîta admirație pentru dv. încît sînt convins că ceea ce spuneți trebuie să fie adevărat. — Atunci, sper că nu ai nimic împotrivă să facă teatru". Tata a mai ezitat o clipă și apoi a spus: „Doamnă Romanescu, v-o încredințez dv. O să faceți cum credeți că e bine". Și în felul acesta, Aristizza a înfrînt și umbra de rezistență pe care prejudecățile vremii ar fi putut să o strecoare în sufletul tatii, un spirit de altfel deloc retrograd. Ceea ce însă n-a împiedicat unele rude mai îndepărtate să-mi trimită vorbă că ar fi fost mai bine... să-mi schimb numele, ca să nu le fac de rușine...

Acel prim turneu a fost urmat de altele, unul tot în 1904 cu Aristizza, în care am jucat în *Suprema forță* de H. Lecca, rolul Silvia, apoi în 1905, în turneu cu Petre Sturdza, în piesa lui Giacosa, *Cad frunzele*, și unul cu Petre Liciu, cu o piesă ce se chema *Nelly Rozier*, dar despre care nu-mi aduc altceva aminte. În felul acesta, contactul meu cu scena se făcea tot mai frecvent. Exemplul acestor mari artiști, lecțiile vii pe care le luam alături de ei mă influențau puternic și ceea ce fusese la început un joc, o glumă, un provizorat, îmi intra cu încetul în sînge.

Cînd am absolvit anul II de conservator, Aristizza Romanescu, care acum nu mai avea de ce să se plîngă de „neseriozitatea" mea, mi-a dat o fotografie a ei, pe care o păstrez și azi cu sfințenie, și pe care a scris: „Elevei mele iubite Marie Filotti, curagiu și înainte. Aristizza Romanescu. 29 mai 1905".

Poate că, de data aceasta, profesoara mea se gîndea nu la curajul necesar ca să mă hotărăsc a deveni actriță — căci, probabil, socotea bătălia cîștigată —, cît la curajul de care știa că are nevoie un actor în tot cursul carierei lui...

Cred că în epoca aceea am ales definitiv teatrul...

Între timp, continuam să urmez însă și cursurile Facultății de litere. Renunțasem la drept, căci îmi dădeam seama că nu voi fi niciodată o „apărătoare a văduvei și a orfelinului", cum se spunea pe vremuri, dar cursurile de la litere mi se păreau — și Aristizza îmi întărise această credință — o completare de cultură generală absolut necesară carierei mele.

Aveam la facultate profesori cu nume celebre și care mă impresionau mult prin reputația lor de severitate: Ovid Densușianu, Evolceanu, istoricul Tocilescu și Titu Maiorescu. Îmi aduc aminte că odată, după un examen, mergînd la catedră ca să-mi scrie Maiorescu nota în carnet, am socotit că e nevoie să-i spun „mulțumesc", dar înainte de a deschide gura, mă persecuta mereu gîndul să nu spun cumva franțuzescul „merçi", pe care el îl ironizase odată. Și tot gîndindu-mă așa, în clipa cînd am vrut să spun „mulțumesc" și nu „merçi", am zis, cu foarte multă convingere, „mersumesc".

Ceea ce era însă dezagreabil la cursurile de la litere era faptul că... purtam coada pe spate. Căci în clipa cînd eram mai atentă la explicațiile profesorilor, mă trezeam brusc trasă de la spate de acest apendice nenorocit, fără să am curajul să mă întorc și să protestez, ca să nu tulbur atmosfera academică. Pînă la urmă, a trebuit să găsesc o soluție, și în loc de coadă, mi-am pieptănat părul lung în formă de coc. Din cauza asta, am rămas purtînd un coc la spate pînă azi...

www.cimec.ro

Astfel, am ajuns și la ultimul an de conservator, anul 1905—1906. Am dat examen de ultimul an cu *Phedra*. Eram departe de travestiurile pentru care mă crezusem indicată în primele luni ale conservatorului. În evoluția aceasta de repertoriu, se oglindea toată adîncirea pe care profesoara mea izbutise să o realizeze în acești trei ani. Și bucuria ei, încrederea de care îmi dădea dovadă făceau și mai mare elanul meu. Cu cîteva luni înainte de examen, Aristizza mi-a dat o altă fotografie, pe care scrisese dedicația următoare: „În ultimul an al prea iubitei mele Myriam, an de studiu pentru ea, de mare satisfacție pentru mine, cu dragoste. Martie 1906".

Cam în aceeași epocă, am acceptat propunerea pe care mi-a făcut-o Haralamb Lecca, ce fusese numit director al Teatrului Național din Iași, și am semnat un contract pentru o stagiune la acel teatru, începînd de la 1 septembrie 1906.

Pentru examenul de absolvire, am mai pregătit și la clasa maestrului Nottara — dînd replica elevilor lui — piesa *Frații*, care a fost prezentată la examenul de absolvire, și piesa *Fîntîna Blanduziei*, pe care au jucat-o împreună la producția de absolvire a promoției 1906, elevii ultimului an din clasele celor doi profesori.

Mai dădusem deseori replica la clasa maestrului Nottara și în ceilalți ani și m-am putut bucura astfel, de timpuriu, de învățătura sa neprețuită.

Erudit în tehnica și istoria artei teatrale, înzestrat cu o bunăvoință și o răbdare uimitoare, el se ocupa de fiecare elev în parte, cu migala unui ceasornicar. Începea de la cele mai elementare studii ale pronunțării corecte a cuvintelor, a vorbirii și a frazării clare, pentru care avea caiete speciale cu diverse exerciții. El a reușit să corecteze pelticia multora și pe mulți i-a dezbărat de vorbirea guturală. Urmau, apoi, studii pentru exprimarea lămurită a frazei, căreia trebuia să-i imprimi accentul necesar ca să reflecteze sentimentul

Maria Filotti (Veta) în „O noapte furtunoasă", alături de (de la stînga la dreapta): Gh. Timică, (Nae Ipingescu), Silvia Dumitrescu (Zița), I. Iancovescu (Rică Venturiano), Aurel Athanasescu (Chiriac), Leny Caler (Spiridon) și V. Maximilian (Jupîn Dumitrache)

www.cimec.ro

și ideea cuprinsă în ea, însoțind-o cu atitudinea și gestul adecvat, pentru a realiza o trăire sinceră și reală a personajului interpretat. Prin discuții amănunțite, se adîncea apoi caracterul personajului și se lămurea acțiunea lui în piesă, în raport cu celelalte personaje. Iar analiza epocii și a ambianței în care ele evoluau urmărea să precizeze stilul de joc cuvenit, pentru a ajunge la o interpretare cît mai realistă și a obține un ansamblu desăvîrșit și armonic.

Îmi aduc aminte că la început nu voiseм să joc pe Neera, fapt care l-a contrariat pe Nottara ; el mi-a spus părintește : „Ai s-o joci pe Neera, Mițo, și ai s-o joci mulți ani și la Teatrul Național ; nu te lepăda de ea, că faci păcat !"

Cîtă dreptate a avut meșterul ! Am jucat acest rol pe scena Teatrului Național 20 de ani în șir, de cîte ori s-a reluat piesa, veșnic cu săli arhipline, alături de maestrul meu, de acest inimitabil partener, întotdeauna cu aceeași emoție caldă și duioasă la amintirea vorbelor cu tîlc ale meșterului. Am înțeles, astfel, ce bine știa să pătrundă și să valorifice acest incomparabil pedagog posibilitățile fiecărui debutant, pe care îl plămădea pentru marele drum al scenei...

La producția conservatorului din 1906, cu *Fîntîna Blanduziei*, Ion Manolescu juca pe Horațiu, Belcot pe Zoil, Florica Cocea era Geta, Vîrgolici era Gallus, iar eu jucam pe Neera... Cînd mă gîndesc azi la camarazii acelei promoții, număr melancolică rîndurile celor rămași... Ion Manolescu, Ciprian, Mișu Fotino, dintre bărbați, iar eu cred că sînt singura dintre femei... Marioara Fărcășanu, Florica Cocea s-au dus... Belcot, Vîrgolici, atîția alții — la fel... Cînd am intrat în conservator, Storin și Mihalescu erau în anul III, Constantin Tănase în anul II...

Primii ani în teatru

Producția a avut mult succes, și Alexandru Davila, directorul Teatrului Național din București, m-a chemat imediat să semnez un contract de angajament. I-am mulțumit, încîntată, dar i-am spus cu naivitate că nu știu cum să fac, de vreme ce am apucat să semnez mai înainte pentru Teatrul Național din Iași. Auzind asta, Davila s-a supărat foc și m-a trimis imediat să încerc să reziliez contractul. Am dat fuga la Haralamb Lecca și i-am explicat situația, implorîndu-l să-mi rezilieze angajamentul și să nu-mi pună piedici în calea viitorului meu. Lecca a surîs și a scos din buzunar contractul, l-a desfăcut și mi-a arătat ultimul paragraf, în care se prevedeau daunele ce urma să le plătesc în caz de nerespectare. Suma era lăsată în alb, dar în fața mea el a completat-o cu cifra de 10.000 lei, ceva fantastic pentru acea vreme. Am îngălbenit, înțelegînd că nu voia să-mi dea drumul. Dar, văzîndu-mi desperarea, Lecca a adăugat : „Fetița mea, să știi că-ți fac cel mai mare serviciu, împiedicîndu-te să mergi de-a dreptul de pe băncile școalei, la Național. Vino la Iași, stai o stagiune, obișnuiește-te cu scena, capătă siguranță și încredere și apoi, la anul, să vii la București stăpînă pe meseria ta. Să faci așa, și ai să recunoști că am avut dreptate și ai să-mi mulțumești". Și în adevăr, a avut dreptate. Mi-am dat seama de asta foarte curînd și o spun și astăzi, cu gîndul că învățătura lui de atunci e valabilă pentru toți cei prea grăbiți să se avînte și care cred că numai pe scenele Capitalei își pot afirma talentul.

*

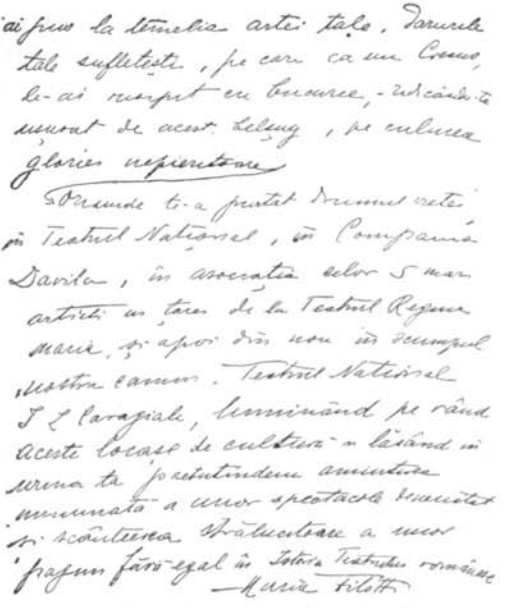
Era o zi însorită și călduță cînd am sosit la Iași. Prin îngrijirea profesoarei mele Aristizza Romanescu, m-a găzduit la început, — pentru timpul de aclimatizare — o cunoscută și apreciată artistă, coana Atena Georgescu. O bătrînică bună și sfătoasă, ce juca minunat, mai ales în comedie, dar și în dramă. Pentru mine a fost o îndrumătoare și m-am lipit de sufletul ei ca de-o rudă prețioasă și apropiată.

www.cimec.ro

Nu cunoșteam Iașul decît vag. Jucasem în timpul studiilor de conservator două spectacole la Iași, în cele două turnee făcute cu Aristizza Romanescu. Îmi aminteam doar de peisajul unei ierni grele, cu țurțuri de ghiață atîrnînd pe la marginile ferestrelor și de sănii cu un cal din a cărui spinare ieșea abur cînd urca la deal.

Dar în acel septembrie 1906, luminos sub mîngîierea unui soare mai mult primăvăratic decît de toamnă, Iașul liniștit și calm te îndemna la visare și poezie. De aceea, primul meu gînd a fost să văd grădina minunată a Copoului. Am pornit pe jos, tocmai din „Strada de Sus", unde locuia „Coana Atena", și am urcat spre Copou, privind atentă în dreapta și în stînga, pe strada Lăpușneanu, ca să-mi întipăresc în minte imaginea acestui oraș al culturii. În fața Universității, m-am oprit, ca în fața unui templu. Am stat îndelung, privind clădirea impunătoare, și sufletul meu clocotea, căci socoteam în minte munca imensă ce-mi impuneau cele 6—7 luni ale stagiunii ieșene.

Am mers apoi agale spre Copou, cu sufletul încărcat de nădejdi și griji, împletite cu speranța și bucuria realizărilor viitoare. Acolo, pe o bancă în grădina Copoului, evocatoare a poeziei eminesciene, am stat îndelung ascultînd foșnetul mătăsos al frunzișului verde și argintiu al plopilor înalți și zvelți, ce-și ridicau temerar vîrfurile spre bolta albastră. Un calm nesfîrșit se ridica din boschete și se așternea ca o mantie liniștitoare peste sufletul meu, revărsînd în adîncul său curaj și hotărîre, și cîntăream în minte cîte aveam de îndeplinit în timpul scurt ce mi se acorda pentru studierea unei piese care trebuia jucată fără sufler, căci așa hotărîse noul director al teatrului, Haralamb Lecca. Trebuie să spun scurta direcție de atunci a lui Haralamb G. Lecca a fost foarte fructuoasă, căci pe lîngă că alcătuise un repertoriu ales, el mobiliza în distribuții pe actorii cei mai de seamă ai scenei ieșene.



Facsimil după un articol scris de Maria Filotti

Fusesem anunțată că primul rol pe care îl voi juca va fi Neera din *Fîntîna Blanduziei*. De Neera nu duceam grijă, de vreme ce o studiasem și o jucasem la producția de absolvire a conservatorului, sub direcția maestrului Nottara.

În fața unei săli arhipline și strălucitoare, în care intelectualitatea ieșeană își dăduse parcă anume întîlnire, piesa lui Alecsandri s-a jucat cu un succes răsunător. Am jucat atunci alături de valorosul artist State Dragomir, care întruchipa pe Horațiu, și de marea artistă Aglae Pruteanu, care juca pe Geta.

Nu voi uita niciodată glasul cristalin și cuceritor al „Prutencei". Un glas vibrant și răscolitor, ce te captiva de la prima frază. Eram în admirație, dar sufletul meu rămînea totuși legat de graiul fără seamăn al profesoarei mele, Aristizza Romanescu. Glasul ei cald, cînd melodios, cînd impunător, și-a păstrat frăgezimea și duioșia pînă la sfîrșitul vieții.

Desigur, sînt scumpe și minunate amintirile debutului meu la Iași și nu voi uita niciodată pe valoroșii parteneri ce au completat distribuția, ridicînd spectacolul și dîndu-i o strălucire deosebită. Nu voi uita nici pe maestrul Mezzeti, care conducea orchestra și care m-a convins că am voce și m-a hotărît să cînt, în scenă, versurile: „Io Bachus, fală ție,

www.cimec.ro

cel mai mare dintre zei...", versuri ce mai tîrziu la Bucureşti, le-am recitat numai, acompaniată de harfă.

După această strălucită deschidere a stagiunii, am jucat în piesa *Victimele legii*, alături de Verona şi Vlad Cuzinski, apoi în piesa *L'étrangère* de Dumas-fiul (jucată sub titlul *În lumea mare)* am avut rolul ducesei de Septmonts, alături de Aglae Pruteanu, care juca pe Mistress Clarkson. Au urmat *Două orfeline*, în care eu jucam pe Henriette şi Aglae Pruteanu pe orfelina oarbă, şi piesa *Vijelia (La rafale)* de Bernstein. În cinci luni, cinci piese noi, cinci roluri mari. A fost un record. Dar n-am terminat aici, căci venind marea Agatha Bîrsescu, care a dat cîteva spectacole la Iaşi, m-a angajat pentru un turneu în toată ţara, în care am jucat în *Intrigă şi iubire* de Schiller (rolul Ladyei Milford), în *Magda* de Sudermann şi în *Eva* de Voss, un mare succes al Agathei Bîrsescu.

La sfîrşitul lui februarie 1907, am părăsit Iaşul. Cele şase luni petrecute acolo au zburat ca un vis. Dar acele zile de muncă intensivă, covîrşitoare mi-au folosit nemăsurat de mult.

*

În cursul turneului cu Agatha Bîrsescu, am fost chemată telegrafic la Bucureşti, pentru semnarea contractului cu Teatrul Naţional. Acum, eram copilul reîntors în casa părintească şi căruia i se sacrifică mielul cel gras. De aceea, chiar în clipa semnării contractului de angajament, Davila m-a anunţat că am fost distribuită şi voi intra curînd în repetiţie cu rolul Anna Karenina... Exultam de fericire, mi se părea un vis, dar... nu ştiu ce s-a întîmplat apoi, ce a intervenit ?... Fapt e că am jucat rolul Anna Karenina, însă 24 de ani mai tîrziu... Căci atunci, piesa nu s-a mai pus în repetiţie... Şi astfel, am deschis stagiunea 1907 jucînd tot rolul Neerei din *Fîntîna Blanduziei*, după care am jucat imediat pe Vidra din *Răzvan şi Vidra*, unde Aristide Demetriad avea o memorabilă creaţie în Răzvan.

În *Fîntîna Blanduziei*, aveam de astă dată fericirea să joc alături de maestrul meu, de „meşterul" Nottara. Cîtă amploare, cîtă măreţie şi poezie a dăruit „meşterul" acestei piese pe scena Teatrului Naţional ! Maestrul Nottara purta costumul clasic ca nimeni altul. Atitudinea sa era de o plastică impecabilă, drapajul mantiei romane îl făcea să pară mai înalt, mai zvelt, iar gestul rotund, de o clasică eleganţă, căpăta o expresie statuară. Chipul său şi privirea insiprată te făceau să aştepţi cu nerăbdare şi emoţie rostirea melodioasă a versului liric, ce părea că izvorăşte din sufletul poetului latin :

Hebe, tu, a lui Joe iubită fiică, zînă
Ce torni nectarul vieţii în cupele cereşti...

Ascultam fascinată cu cît meşteşug, cu cît cald lirism spunea versul. Era cu adevărat Horaţiu, poetul divin care, cu tabletele în mînă, îşi pierdea privirea spre „spaţiul ceresc". Şi cînd îl contemplam, cu mintea mea îmbibată din liceu şi facultate de clasicism, mi se părea că sînt aievea la Blanduzia, că trăiesc real pe Neera şi aşteptam să-l aud pe Horaţiu scandînd :

Exegi monumentum, aere perenius !

În stagiunea următoare am jucat, apoi, alături de el, în piesa lui Alecsandri *Ovidiu*, în care întruchipa pe Octavian August. Cînd apărea, măreţ, impunător, drapat în toga pur-

www.cimec.ro

purie brodată cu aur, îţi sugera plastic grandoarea imperială romană şi îţi venea să-i strigi „Ave, Imperator !" Îl priveam şi mă întrebam cît studiu, cîtă cultură, cîtă pătrundere i-au trebuit pentru a realiza noblețea gestului, măreţia atitudinii, eleganţa impunătoare a personajului său. Jucam pe Corina, un rol ingrat de femeie geloasă şi răzbunătoare. Nu-mi plăcea rolul şi i-o spusesem, dar maestrul mă îndemna părinteşte să-l joc... cu plăcere. „Trebuie să lăsăm acasă sufletul nostru — îmi spunea el — şi să-l împrumutăm total pe acel al făpturii pe care trebuie să o încarnăm, oricît ar fi de străin firii noastre. Numai astfel vom trăi şi vom realiza cu sinceritate personajul..."

De atunci, ani de-a rîndul, am continuat să-mi îmbogăţesc mintea din izvorul veşnic viu al ştiinţei sale teatrale. Lîngă el, fie că era regizor, fie că era partener, mi-am continuat de fapt studiile de artă teatrală, în care el, ca profesor, mă iniţiase de pe băncile şcolii. Căci pentru cine ştia să-l privească, să-l asculte şi să-l înţeleagă, Nottara regizorul sau Nottara partenerul rămînea întotdeauna un incomparabil exemplu, un profesor, un maestru.

Luînd parte la lungile şi migăloasele sale repetiţii, în care, cu o impresionantă bunăvoinţă şi răbdare, îşi dăruia întreaga ştiinţă a meşteşugului actoricesc, analizînd prodigioasele sale realizări ca interpret sau ascultînd poveţele izvorîte din marea sa experienţă de teatru — în care împărţea adesea, cu părintească dărnicie, lecţii de adîncă etică teatrală —, făceai o adevărată şcoală a teatrului.

Maria Filotti (Adela) şi Marcela Rusu (Irina) în „Citadela sfărîmată"

Căci în teatru, învăţătura nu sfîrşeşte odată cu luarea diplomei de terminare a studiilor. Pe scîndurile scenei începe marea şcoală a artei teatrale ; pe scîndurile scenei îţi deschizi tot mai larg porţile sufletului, ale gîndirii şi ale inimii, pentru zămislirea, încarnarea şi trăirea creaţiei artistice ; pe scîndurile scenei te obişnuieşti să dai teatrului viaţă din viaţa ta, dăruindu-ţi munca, sufletul, cultura şi adesea sănătatea pentru bucuria realizării artistice.

Pe atunci, viaţa de teatru, a noastră, a tineretului, era o şcoală neîncetată, de fiecare clipă, căci aveam de cele mai multe ori repetiţii şi dimineaţa, şi după amiaza, iar în fiecare seară jucam alături de strălucita pleiadă a marilor noştri înaintaşi. Iar maestrul Nottara ştia să-ţi impună şi să-ţi dea un învăţămînt adînc cu fiecare prilej, oricît de puţin important.

Îmi amintesc o întîmplare edificatoare. Jucam într-un matineu *Fîntîna Blanduziei*. Înainte de spectacol. Niţă, cabinierul său, îmi aduce un volum de versuri, trimis de „meşterul" cu indicaţia că trebuie să învăţ o anumită poezie pentru programul unui festival pe care îl pregătea. Am citit sumar versurile şi, fără să spun nici un cuvînt, am trimis cartea înapoi meşterului. La sfîrşitul spectacolului, Niţă cabinierul bate iar la uşă : „Poftiţi pînă în foaier. Vă aşteaptă dom' Nottara". M-am prezentat, cu inima strînsă. Mă aşteptam la fulgere şi trăsnete. Dar meşterul, cu paltonul pe el, cu pălăria pe cap, cu cartea-n mînă şi monoclul la ochi, citea. M-a privit cîteva clipe, fără să vorbească, şi în privirea lui se citea

www.cimec.ro

dojană, mîhnire și o ușoară ironie. Apoi, încet, ca un părinte decepționat, m-a întrebat calm și răspicat: „Cum adică, Mițo... tu refuzi să spui versurile? S-ar putea?... Dar tu ești acuma o artistă de seamă... Tu nu poți să refuzi... Tu acum trebuie să fii exemplu de disciplină!..." Am îngăimat: „Meștere, sînt prea abstracte versurile". Atunci, el avu o clipă de indignare: „Abstracte? Ei, blestemăție! Nu le-ai citit!..." Apoi, calm, părintește: „Șezi jos, Mițo... auzi ici!..." Și începu să citească. Părea transformat, ochii îi străluceau, cînd fulgerați de un avînt romantic, cînd aprinși de o pasiune caldă și lăuntrică, sau umeziți de o suferință tainică. Toată făptura sa radia un elan tineresc. Cînd a sfîrșit, a închis cartea fără o vorbă, iar eu i-am luat-o din mînă în tăcere. Am pornit spre ieșire, el înainte, eu după el. În stradă, a stat o clipă, apoi mi-a spus calm, blajin: „Auzi ici, Mițo... cu cît urci mai sus pe treptele artei, cu atît ai mai multe îndatoriri către ea. Auzi ici, să vii mîine dimineață la repetiție cu versurile știute, Miță!"... Și am venit a doua zi, cu versurile știute...

În stagiunea următoare, am jucat în regia lui, în piesa *Don Carlos*, rolul reginei, alături de el, care juca pe Filip, iar în *Ruy Blas*, jucat cîțiva ani mai tîrziu, interpretam tot regina, „meșterul" jucîndu-l pe Don Salluste. Cine l-a văzut în această piesă nu-l va putea uita niciodată. Ce autoritară simplitate în redarea personajului și, totuși, ce nesfîrșită gamă de nuanțe! Cîtă cruzime mascată de distincție! Cîtă perfidie, cît de tăioasă și crudă ironie! O, gestul acela, distrat în aparență dar cumplit de uluitor, cînd Don Salluste cere lui Ruy Blas, cu o dezinvoltură calmă de stăpîn, să-i ridice batista de jos. Stam în culise privindu-l, la fiecare spectacol, analizînd și admirînd marea, unica sa compoziție în Don Salluste, care se desfășura ca o dantelă bogată, în mii de nuanțe fine, de un rafinament unic. Cîtă frămîntare sufletească, cîtă pătrundere în moravurile acelor timpuri, ce neasemuite daruri de expresie erau necesare pentru a putea construi atît de bogat și adîncit figura lui Don Salluste și pentru a o reda, totuși, atît de simplu și atît de realist!...

Tot în regia meșterului Nottara am jucat, alături de el, în stagiunea 1909—1910, în memorabila premieră a piesei *Apus de soare*. Îmi amintesc și acum emoționanta lectură a acestei piese. Cînd am fost chemați de către profesorul Pompiliu Eliad, care era pe atunci directorul Teatrului Național, la citirea piesei, am intrat în foierul teatrului cu inima palpitînd de o caldă emoție, căci Delavrancea era un mare scriitor și un mare orator, a cărui reputație ne fascina pe toți. Stam în cerc compact în jurul mesei, unde luaseră loc Delavrancea, Pompiliu Eliad și cei doi mari regizori ai Teatrului Național, maestrul Nottara și Paul Gusty. Erau de față și Ion Manolescu, care avea să-l joace pe Bogdan, și colegul meu de conservator G. Ciprian.

Delavrancea avea glasul cald, adînc și pregnant, vorbirea lui țîșnea parcă din străfundul sufletului. Acelor repetate pauze suspensive dintre unele cuvinte, ce pentru laici erau foarte greu de înțeles, prin felul lui de a le spune, le dădea viață — și golurile erau pline de adîncă gîndire și trăire interioară. Pasiunea cu care exprima subtextul acestei piese, clocotul lui sufletesc dăruiau viață rîndurilor nescrise, dar care izvorau printre cuvinte împlinind povestea dramatică a acestui măreț *Apus de soare*. Căci nu numai cuvintele din piesă tălmăceau drama profundă și măreață. Ci clocotul interior al tuturor eroilor, de la cei mai tineri pînă la cei mai bătrîni, făcea ca piesa să fie străbătută de un suflu eroic chiar de la primul act, cînd fetele, încă gureșe și voioase, cred în vindecarea lui Ștefan și așteaptă cu înflăcărare noi fapte de izbîndă, noi povești glorioase, cu care să-și legene gîndurile, în zilele lungi de harnică și migăloasă muncă, înaintea gherghefului, ascultînd cavalul ce răsună în văile și dealurile prin care cutreieră, îmbrăcați în zale, vitejii feciori.

www.cimec.ro

Aceste povești glorioase sînt pentru ele poveștile cu feți-frumoși și zmei înaripați, sînt suflul eroic care tresare și în inimile lor fragede, atunci cînd ascultă, cu caldă admirație, istoria celor 37 de bătălii încununate de izbîndă ale marelui Ștefan. Același suflu eroic tresare și în inimile vitejilor care sînt pururi în preajma lui Ștefan, împărțind cu el grijile, așteptările și triumful izbînzii, însuflețiți și înfrățiți în același elan comun, căci pentru Ștefan sînt frații lui de arme, legați de el sufletește.

În contrast puternic cu această comuniune sufletească, se desprinde, hîd, complotul celor trei nemernici fără suflet, vînători de chiverniseală și onoruri, ce-și merită doar pieirea pentru fapta lor.

Peste această omenire în care se desfășoară frămîntarea dramei, plutește măreț eroul, Ștefan cel Mare, cu zbuciumul lui interior ce clocotește cînd molcom ca valurile unei mări liniștite, cînd înfiorător ca marea zbuciumată de cumplită și tragică furtună. Mărețul erou, cu suflet bun și drept de părinte, își adună lîngă el odrasele care poartă în suflet oglindirea zbuciumului său sufletesc și în inima cărora arde ceva din suflul eroic al inimii sale. Iar lîngă ei tresare inima caldă și iubitoare a Doamnei Maria, buna soție și mamă, cu adînca ei înțelepciune, cu nețărmurita ei dragoste și cu măreața ei demnitate.

Așa s-a revărsat atunci în auzul nostru, această minunată dramă eroică, pe care am avut fericirea s-o ascultăm citită de Delavrancea, ca pe un măreț imn închinat gloriosului trecut al patriei...

Am jucat un rol mic, pe una dintre fete, dar care îmi procura o mare fericire : aceea de a asista în fiecare seară la desfășurarea și trăirea rolului lui Ștefan cel Mare, una din cele mai desăvîrșite și mai dragi creații ale maestrului Nottara. Puteam privi de-aproape tot zbuciumul acelui mare suflet, pe care maestrul îl trăia pe scenă. Calda și duioasa sa privire către Oana, sentimentul profund de încredere și tihnă sufletească ce-l stăpînea lîngă Doamna Maria, biruința eroică a durerilor sale fizice și clocotul de uragan al nețărmuritei iubiri de țară, cunoașterea adîncă și stăpînirea boierilor perfizi și rebeli, eroismul vulcanic al Domnului Moldovei — toate aceste înfățișări, toate aceste pagini variate și strălucite din cartea sufletului marelui Ștefan Vodă le trăia aievea meșterul la fiecare spectacol. El, care era în realitate de statură mijlocie, părea în piesă un gigant, căci flacăra sufletului țîșnea fierbinte și măreață în atitudinile sale, în gesturi, în brațele sale înălțate către cer, în accentele vorbirii, în ochii săi tulburători de vultur, ce se măreau și fascinau sala, care aplauda frenetic, entuziasmată...

www.cimec.ro

Belcot

Răpus în primăvara lui 1917 de tifos exantematic, la vîrsta de 37 de ani, cînd cei mai mulţi de-abia încep să devină actori, el era actor. Şi actor cu atîta personalitate încît crease şcoală: „Maniera Belcot". „Maniera Belcot" există şi astăzi, fără acel colorit pătrunzător, fără acea adîncime în trăire, există prin formă.

L-am văzut jucînd între anii 1914—1916, cînd ca elev de conservator asistam la spectacolele „Naţionalului" în loja rezervată elevilor din clasa de dramă şi comedie.

De statură înaltă, subţire, chiar foarte subţire, puţin adus de spate, cu o figură smeadă, ascuţită, nasul lung, bărbătesc şi ochi pătrunzători, care trădau studiul oamenilor. Tăcut ca fire, trecea drept om închis, fără prieteni, într-o vreme cînd actorii arborau acel „m-as tu vu?" după fiecare rol jucat indiferent cum, cînd pălăria cu boruri largi si lavaliera de mătase mai dăinuiau, cînd nu erai artist dacă nu pierdeai zilnic cîteva ceasuri la terasa Oteteleşanu în faţa tradiţionalului şvarţ cu rom flambant. La Belcot nimic din toate astea. Dacă nu ştiai că e actor, nici nu-ţi atrăgea atenţia, îl pierdeai printre miile de trecători. Nu bea, nu-i plăceau şuetele şi nici nopţile după spectacol, cînd la „o baterie la ghiaţă" se încingeau discuţii interminabile în jurul marilor actori străini, fiecare din cei prezenţi socotindu-se un viitor Zaconni, Novelli sau Mounet-Sully. Belcot ştia doar casa şi teatrul. Casa, care era o mică gospodărie de burlac, modestă şi liniştită, şi teatrul pe care-l socotea însăşi existenţa lui. Primul rol în care l-am văzut a fost Polonius din piesa *Hamlet*. Tînăr, fără experienţă scenică, nu ştiam ce înseamnă a studia un rol, nu-mi dădeam seama de secretul care învăluie talentul, nu înţelegeam forţa dedublării, a misterioasei puteri de substituire a întregii tale fiinţe, fizice şi spirituale, alteia, a personajului, care nu are nimic comun cu fiinţa ta, care a existat în imaginaţia unui om, autorul, acum 300 de ani, într-o ţară, la mii de kilometri departe de a ta, într-o epocă cu alte sute de ani departe de însăşi existenţa autorului. Şi totuşi, Belcot era Polonius, acel Polonius imaginat de Shakespeare, era bătrînelul sfetnic al regelui, ascuţit la minte, diplomat abil, tatăl Ofeliei şi al lui Laerte, înţeleptul plin de umor, dînd îndrumări fiului, căutînd, abil, să ferească Coroana de o mezalianţă şi totuşi dorind-o, care leagă şi dezleagă intrigi, dar victimă a maşinaţiilor lui politice, sfîrşeşte atît de lamentabil.

Belcot era, în Polonius, rupt din legenda lui Hamlet, era shakespearean. M-am convins văzînd diferiţi interpreţi francezi, germani, italieni, dar mai ales după ce am asistat la filmul-piesă *Hamlet* cu Laurence Olivier. Actorul englez care-l interpreta pe Polonius nu-l întrecerea cu nimic pe Belcot.

În *Institutorii*, de Otto Ernst, interpreta rolul profesorului Weidenbaum, un belfer odios. Soreanu, care interpreta rolul inspectorului Prell, a fost o revelaţie pentru publicul

www.cimec.ro

romînesc și din acea clipă socotit un mare actor. Dar succesul lui Soreanu nu ar fi fost atît de strălucit dacă atmosfera de meschinărie, incultură, teroare, insalubritate fizică și morală crasă, de tipicărie senilă n-ar fi revărsat-o atît de sugestiv, de pregnant, de realist acest minunat actor, Belcot. Apariția lui, începînd prin felul cum își compusese fizionomia, de culoare îmbîcsită, ca a pergamentului învechit, nespălată de luni, poate de ani, privirea absentă, idiotizată, senilă ; mîinile nespălate, cu unghiile negre și dezgustător de lungi și terminînd cu îmbrăcămintea, roasă de vreme, plină de pete de grăsime, cu cămașa murdară și peticită ; toate la un loc constituiau însăși tematica piesei. Atitudinea individului lipsit de orice simțăminte umane, mai ales cînd demonstrează „metoda" lui educativă, cu glasul stins, fără vibrații, șters, lipsit de orice rezonanță sufletească, creau o atmosferă de închisoare umedă, fără aer și lumină, încît, ca în *Infernul* lui Dante, simțeai nevoia să strigi : „Voi ce intrați aici, lăsați la poartă orice speranță !" În jocul lui Belcot nu era nimic demonstrativ, nimic artificial. Dedublarea părea inexistentă. Belcot se volatiza de cum intra în scenă, lăsînd în fața spectatorului numai personajul din piesă.

În Dandanache din *Scrisoarea pierdută*, Belcot a realizat o creație epocală. Personajul creat de Belcot trăiește și astăzi, mai complicat, îngroșat mult, dar trăiește, iar actorul care-l joacă, repurtează un deosebit succes ori de cîte ori îl prezintă. Dandanache, în interpretarea lui Belcot, era tipul boierului căzut în decrepitudine din pricina nopților pierdute la jocul de cărți și chefuri, al politicianului mărunt și meschin, care caută să profite de orice împrejurare, chiar prin mijloacele cele mai abjecte, pentru a demonstra cît de însemnată este „viața" lui, „care de la 48 e în Cameră"... Existența lui Dandanache, în interpretarea lui Belcot, era remarcabil de unitară. Simplu, fără nici cel mai mic artificiu, fără acel „făcut" pe care-l simți de multe ori la unii actori, fără nici o deviere, fără a simți o clipă măcar că în spatele personajului se găsește actorul, Belcot ni-l înfățișa pe Dandanache așa cum era Dandanache, cu mersul atins de tabes, cu privirea absentă, cu aparenta lui bunăcredință și naivitate, cu glasul stins și ascuțit, dar mai cu seamă tipul omului de treabă, care contrasta atît de izbitor cu liniștea și modestia cu care-și debita șantajul cu scrisoarea. O singură clipă lăsa Belcot pe Dandanache să-și trădeze adevăratul caracter, cînd spunea : „Ad-o birjă, băiete !" Numai atunci se demasca Dandanache. Era un șuierat, pornit din fundul măruntaielor, glasul nu mai era stins, ci strident. O bucurie feroce îi împurpura obrajii de pergament, ochii parcă îi

C. Belcot în piesele : „Visul lui Ali", „Sapho" și „Chemarea codrului"

www.cimec.ro

ieşeau din orbite, într-o lucire diabolică. Dar numai o clipă! Apoi „recădea" în masca şi atitudinea aparentei senilităţi, pe care o păstra „plin de demnitate" pînă la sfîrşit, chiar şi în scena discursului electoral.

În Dandanache, ca şi în Profesorul Weidenbaum din *Institutorii,* Belcot a fost cu adevărat magistral. Partea interesantă e că Paul Gusty, regizorul *Institutorilor,* n-a văzut, n-a sezisat că Belcot a fost de fapt cheia de boltă în *Institutorii.* Asemenea „scăpări din vedere" sînt foarte frecvente în teatru.

Mare creator de atmosferă, element primordial într-un spectacol, clarifica tematica piesei în care apărea, învăluia spectatorul, care „lămurit" dintr-o dată rămînea pironit şi încordat, ca sub o vrajă, tot timpul cît Belcot era în scenă.

În *Chemarea codrului,* de G. Diamandi, avea de interpretat rolul ridicol de neînsemnat al unui tînăr călugăr grec, pripăşit la un schit uitat de lume, într-o văgăună de munte. N-avea de spus, mai bine, de repetat, decît „coajă de nucă" şi încă 2—3 cuvinte. Atitudinea în care apărea, îmbrăcămintea, potcapul, figura aceea de ascet, chinuit de dorinţe, glasul răguşit, ochii sticloşi în încercănaţi, tuleele din barbă şi mustăţi, mîinile descărnate, cu degete lungi, osoase şi murdare, în care învîrtea neîntrerupt un şirag de mătănii, figura aceea stoarsă de vlagă, uluiala cu care privea pe cei din jur, toate te urmăreau dincolo de sfîrşitul piesei, pe stradă, acasă, a doua zi şi încă multă vreme după aceea.

În *Trandafirii roşii,* de Z. Bîrsan, interpreta un bătrîn sfetnic somnoros, mereu absent la lucrurile şi întîmplările din jurul său. Îmbrăcămintea, atitudinea, privirea, glasul, mersul, totul în el era dorinţă de somn, de somn mereu, mereu şi „greu".

În *Romanţioşii,* de Ed. Rostand, interpreta pe tatăl Sylvettei. Era tipul burghezului înstărit din secolul al XVIII-lea, furnicat de dorinţi romanţioase şi naive.

În *Prostul,* de Fulda, interpreta pe Villibald, poetul transcedental. Tînăr, elegant, de o eleganţă realizată în amănunt, sprinten ca un piţigoi, cu trupul bine strîns în „rîndunica" cu cozi lungi şi ascuţite, Belcot era Villibald, pseudopoetul, care n-avea de fapt alt ideal decît o viaţă opulentă şi mondenă, discutînd cu aprindere cum îşi va aranja mobilele în somptuosul birou, unde, tolănit într-un fotoliu larg şi moale, îşi va materializa inspiraţiile poetice. Nimic care să-ţi amintească, măcar tangenţial, pe Dandanache sau pe Weidenbaum, ori călugărul din *Chemarea codrului.* Era Villibald şi nimic decît Villibald.

În alte piese nu cred să-l fi văzut şi să mi-l amintesc.

Belcot m-a impresionat atît de puternic, încît moartea lui m-a pironit. Nu l-am cunoscut personal, n-am vorbit niciodată cu el. Reputaţia lui de om închis şi neprietenos mă oprea să mă apropii de el, cu toate că-l admiram. Se spunea că avusese o copilărie grea, că era silit, neputînd să locuiască în Bucureşti din lipsă de mijloace, să ia trenul de la Ploeşti în fiecare zi spre a-şi urma cursurile la conservator, că era studios, de o seriozitate rară pentru un adolescent şi că niciodată nu i s-a putut reproşa nici cea mai mică indisciplină. Dar ceea ce m-a obsedat este extrema indiferenţă cu care a fost tratată dispariţia lui de pe scenă, atît de colegi cît şi de public. Nimeni, dar absolut nimeni, n-a mai pomenit de Belcot. Printre trofeele Muzeului Teatrului Naţional din Bucureşti, în acel cavou lugubru şi funerar al gloriilor dispărute, unde sînt îngrămădite haine, dulămi, săbii, portofele şi ţigarete, grimoane rîncezite, creioane şi desene, chibrite şi cheiţe, referate şi contracte de angajament, am căutat zadarnic portretul în ulei sau bustul în bronz al neîntrecutului actor — pentru că a fost într-adevăr un mare creator, acest Cazimir Belcot, societar al Teatrului Naţional. Nimic, nimic... decît o fotografie îngălbenită, punctată de suvenirurile musculiţelor, vîrîtă undeva în dosul unei impunătoare vitrine, păstrătoare a „relicvelor" unei „glorii" cu mult, cu mult mai puţin însemnată: fotografia lui Belcot, subtilul creator, care a trăit, e drept, singuratic, care n-a ofensat pe nimeni niciodată dar care s-a dăruit din plin şi fără reticenţe Artei lui. De ce?

www.cimec.ro

Cuvinte despre păpuşarii chinezi

Perspectiva Marelui Zid Chinezesc, ce se întinde şerpuitor şi parcă nesfîrşit, pe un relief aspru, pietros, pustiu sau aparent pustiu — cînd îl cercetezi din înaltul zborului unui avion — te pregăteşte, încă înainte de a pune piciorul pe pămîntul Chinei, pentru întîlnirea cu o lume îndepărtată, pe care o literatură sumară s-a străduit adesea, pe vremuri, s-o îmbrace cu un văl de mister. Sentimentul acesta, al confruntării cu un trecut fabulos, îl retrăieşti mereu, din prima zi a şederii în China, deşteptat şi redeşteptat la diferite intensităţi, în prezenţa unor minunate vestigii artistice ca Templul Cerului, Templul Norilor Verzi, Palatul de Vară sau mormintele dinastiei Ming. Sînt mărturii ale măreţiei culturii milenare a unui popor de o vigoare spirituală remarcabilă, a cărui structură psihică a imprimat şi artei sale o pondere, izvorîtă din armonie şi din pasiunea autentică pentru frumos, ea solicitîndu-ţi adeziunea afectivă, ajutîndu-te să o înţelegi.

*

Pentru chinezi, arta a devenit de foarte de mult o obişnuinţă, o necesitate, ceea ce explică bogăţia inepuizabilă a manifestărilor culturale, artistice — în speţă, în domeniul care ne interesează — spectacologice. În permanentă şi complexă înnoire, ele oferă călătorului european un peisaj neobişnuit şi impresionant, care alătură unei străvechi creaţii culte, rafinate şi subtile, formele mereu împrospătate ale unei culturi artistice autentic populare. Spectatorul străin poate parcurge, în cuprinsul aceleiaşi zile, într-un ritm a cărui repeziciune o regretă adesea, peisajul viu colorat şi îmbogăţit cu multiple nuanţe fine (fiecare provincie a Chinei avînd forme artistice proprii, specifice), al artei spectacologice chineze, de la drama populară, veche de mii de ani, şi opera clasică, la teatrul modern.

Ceea ce se desprinde ca o valoare deosebită, prezentă în toate formele de spectacol, este înalta măiestrie a actorului chinez.

Înzestrat cu un simţ profund al valorii cuvîntului şi cu o fantezie inepuizabilă, el reuşeşte să transpună, în imagini scenice puternic convingătoare, fiecare moment dramatic, ducîndu-te cu o respiraţie amplă, pe tine, spectator, spre deznodămîntul pe care legile compoziţiei pieselor chineze moderne îl vor mai totdeauna deschizător de perspective.

Actorul teatrului clasic chinez are o pregătire care-l face apt să răspundă complexităţii spectacolului clasic. Mim desăvîrşit, cîntăreţ şi dansator, minunat interpret al recitativelor, el se vădeşte şi un acrobat excepţional în spectaculoasele scene de luptă. Preluînd convenţiile limbajului scenic clasic, el le îmbogăţeşte şi le diversifică graţie propriei sale fantezii, reuşind să transmită prin puterea de sugerare a gesticii sale, gînduri şi sentimente, locul, timpul şi situaţia dramatică.

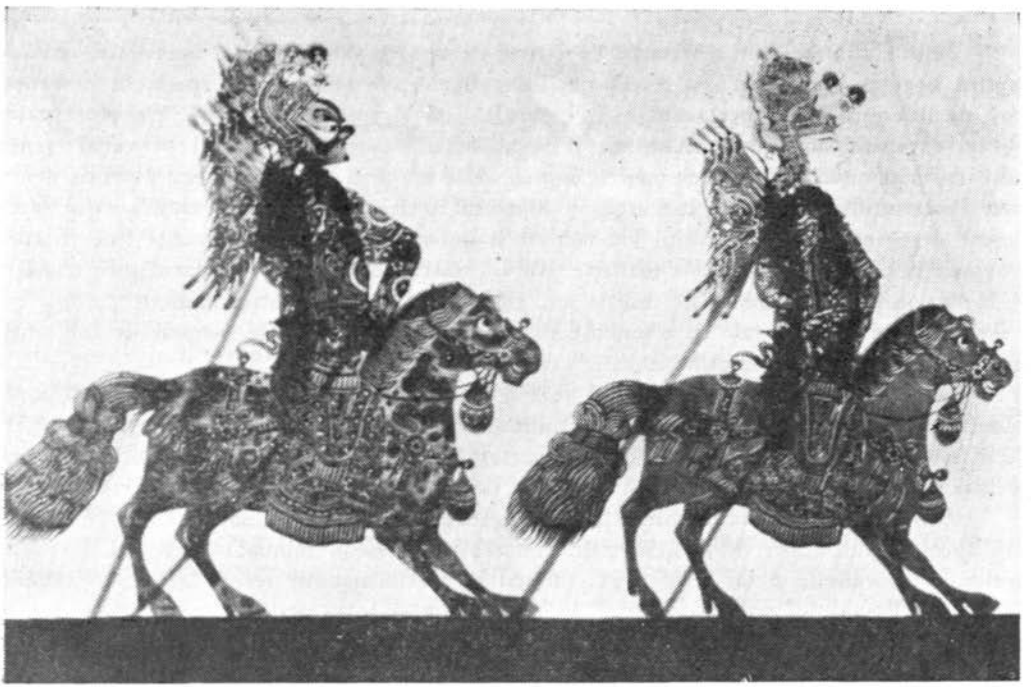
www.cimec.ro

Am avut prilejul să văd un spectacol, care îmbina, într-un tot de o mare expresivitate, trăsăturile teatrului clasic cu ale teatrului modern realist: *Femeia îndemînatică*, la Teatrul pentru Copii din Pekin. Inspirată după un vechi basm chinezesc, piesa aduce în scenă eternul conflict dintre bine și rău. Personajele sînt: un bătrîn înțelept, o tînără fată harnică, gospodină și frumoasă, un mandarin bogat și hrăpăreț și un tînăr țăran, sărac, demn și curajos. Regizat de Sun We-S, în scenografia lui Cing Țun-U, spectacolul împletește armonios poezia și umorul. Îmi este vie în amintire, între altele, admirabila scenă în care interpreta *Femeii îndemînatice* îndeplinește niște prozaice treburi casnice — face curățenie, spală, cîrpește — toate acestea, fără recuzita respectivă, înlocuită și sugerată doar de înalta artă a actriței. Cîtă bucurie de viață, cît optimism, cîtă voioșie, exuberanță se desprindeau din fiecare gest al ei! Valorificînd în spirit realist sensurile personajelor și întîmplărilor — incluzînd totodată în jocul lor ceea ce au învățat din experiența teatrului clasic — actorii realizează imagini artistice emoționante. Ei uzează de o mimică desăvîrșită, discretă și expresivă. Atitudinea, privirea, jocul grațios al mîinii înlocuiesc adesea cuvintele, spunînd chiar mai mult decît ar fi făcut-o acestea.

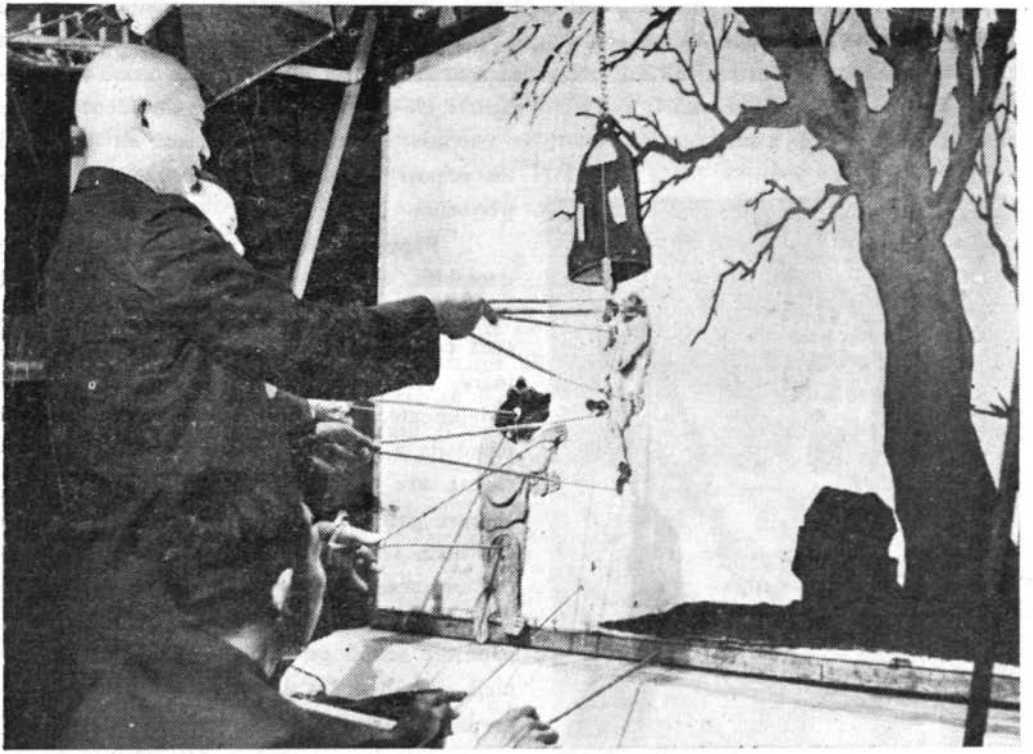
*

Născută în urmă cu vreo 3000 de ani, arta jocului de păpuși cunoaște o prodigioasă înflorire, mai ales în perioada dinastiei Sun (acum 1000 de ani), pentru ca primele decenii ale secolului XX să-i găsească pe păpușari izolați, ignorați, pe calea dispariției. Bătrînii păpușari pe care i-am întîlnit la Festivalul Teatrelor de Păpuși de la Sien, vorbindu-mi despre trecutul lor, mi-au spus: „Pînă la eliberare, situația păpușarilor prigoniți de Gomindan era atît de jalnică și mizeră, încît nici o fată din cea mai săracă casă nu voia să se mărite cu un păpușar". Acest fapt este edificator pentru caracterizarea situației teatrului de păpuși pînă la eliberare. După cum existența a peste 2000 de colective teatrale de păpuși în China populară spune mult despre perspectivele păpușarilor în această țară.

Un aspect din Teatrul de umbre din Hunan



www.cimec.ro



Un aspect din culisele Teatrului de umbre din Hunan

Culoarea specifică a spectacolului cu păpuşi o dau plastica personajelor, sistemul de mişcare a păpuşilor, muzica. Întîlnim spectacole foarte apropiate de opera clasică chineză, stilizate ; altele, care folosesc o bogăţie de detalii în redarea realităţii ; altele, în sfîrşit, în care preponderenţa muzicii cu funcţie dramatică determină însuşi stilul spectacolului. Dacă unele grupări teatrale uimesc prin arta subtilă şi complicată a unor mişcări complexe, reuşind adevărate performanţe tehnice de mînuire — de pildă, „apucarea" în scenă a obiectelor cu mîna păpuşii — altele îţi dau sentimentul că asişti la un concert în care rolul păpuşilor este doar secundar, ilustrativ, subordonat muzicii. De altfel, multe grupări din provincia Han-Si îşi alcătuiesc repertoriul după criterii muzicale, selectînd, de pildă, dintr-o legendă, fragmentul cel mai apreciat pentru valoarea sa muzicală.

Lucrîndu-se cu măşti fixe, problema individualizării personajelor nu poate fi înţeleasă decît sub acest raport. Ca şi în opera clasică chineză, capul păpuşii, s-au mai bine zis masca ei, înfăţişează un anumit personaj. Există o bogată galerie de tipuri, zestrea de bază a unei grupări teatrale începînd de la 100 de păpuşi ; o scară ierarhică de mandarini, generali, bătrîni înţelepţi, tineri învăţăcei, judecători, eroine, soldaţi etc. Costumul are aceleaşi funcţii caracterizante ca şi în opera clasică. Decorul, în majoritatea teatrelor, lipseşte cu desăvîrşire, fiind înlocuit de perdele ; uneori se foloseşte fundalul pictat, în special pentru exterioare. Sînt teatre, ca cel de la Canton, care au început să folosească un decor ce vădeşte influenţa teatrului modern realist. Felul cum evoluează în scenă păpuşile aminteşte mult stilul de joc al actorului în teatrul clasic. De altfel, faptul că pe linia concepţiei spectacolului teatrul de păpuşi întrebuinţează mijloace de expresie comune şi

www.cimec.ro

operei clasice naşte nevoia unei explicaţii. Disputa întîietăţii unui gen sau altuia este vie astăzi printre cercetătorii formării şi evoluţiei artei teatrale chineze. Se pare că varianta care întruneşte adeziunea majorităţii este aceea a artei păpuşereşti ca primă formă de spectacol, stînd la temelia dezvoltării celorlalte teatre. De-a lungul anilor, s-au făcut simţite înrîuriri reciproce. Oricum, este interesant de semnalat că atît opera clasică cît şi teatrul de păpuşi au, în mare măsură, acelaşi repertoriu.

Scenă din „Porcul care-şi poartă nevasta în braţe" (Pekin)

Păpuşarul chinez merită o consideraţie deosebită. Sensibil la umor şi la lirism, el este înzestrat cu un deosebit simţ muzical, ceea ce dă mişcărilor sale o ritmicitate uimitoare, rezultat al unei pregătiri şi practici îndelungate. Îndemînarea mişcărilor sale, departe de a duce la un joc demonstrativ, încărcat, are ca rezultat un joc simplu, firesc. Fiecare gest, fiecare mişcare are valoare tocmai prin sensul ei dramatic. Cei mai numeroşi în această breaslă sînt artiştii vîrstnici care au la activul lor peste 30 de ani de artă păpuşerească şi pe lîngă care tinerii au ucenicit cîte 10—12 ani. Aceşti bătrîni sînt de-a dreptul impresionanţi prin cultul ce-l nutresc pentru arta lor, pe care — deşi născută cu mii de ani în urmă — o fac să trăiască cu o tinerească vigoare.

Arta păpuşerească din China consemnează astăzi începuturile unui al doilea drum: acela al unor spectacole de teatru de păpuşi modern, unde plastica, mişcarea, întreaga concepţie amintesc de teatrul de păpuşi european. Trebuie spus însă că nivelul artistic al acestor spectacole este inferior nivelului artei păpuşereşti tradiţionale.

*

Un capitol cu totul deosebit îl constituie teatrul de umbre. O poetică legendă cîntă naşterea sa. Se pare că în vremuri de demult, moartea uneia din împărătesele Chinei a îndurerat în aşa măsură pe împărat, încît l-a copleşit o tristeţe fără seamăn. Un înţelept de la curtea sa, pentru a-i alina suferinţa, a încercat şi a reuşit să proiecteze o umbră ce semăna aidoma cu împărăteasa moartă, făcînd astfel ca sufletul ei să se întoarcă la împărat, spre mîngîierea acestuia... şi spre bucuria de milenii a poporului chinez care, de atunci, îndrăgeşte teatrul de umbre.

Factura teatrului de umbre e mai mult lirică, adesea nuanţată cu un umor delicat. Impresionează puternic gingăşia şi poezia pe care o degajă, aidoma jocului rafinat al unei fine horbote, mişcarea „umbrelor" pe fundalul alb, luminos. Muzica acestor spectacole are şi ea caracteristicile ei. Instrumentele de percuţie sînt prezente doar prin talger şi tobiţă (necesare scenelor de luptă, nelipsite şi în teatrul de umbre), structura orchestrei fiind axată pe coarde, cu prezenţa discretă a flautelor.

www.cimec.ro

Înscenînd mici fabule — *Broasca țestoasă și cocostîrcul, Doi prieteni* — artiștii teatrului de umbre din provincia Cunan au îmbogățit arta lor cu tipuri și tratări plastice noi. În mișcarea „umbrelor", de asemenea, ei au adăugat o multitudine de detalii, care vin în sprijinul caracterizării personajelor, dîndu-le viață, expresivitate artistică, accente umoristice. Este o contribuție nouă ce deschide perspective interesante dezvoltării teatrului de umbre, făcîndu-i accesibil un repertoriu mai larg care poate cuprinde povestiri populare și fabule, alături de tradiționalele scene mitologice.

*

Caracteristicile artei populare chineze pot fi și pentru noi un îndemn în profilarea spectacolelor noastre. Dragostea păpușarilor chinezi pentru îndeletnicirea lor, bogata lor experiență, ca și interesul prietenesc ce l-au arătat pentru activitatea noastră au născut dorința fierbinte de a lega o strînsă și caldă prietenie cu acești modești virtuozi ai artei păpușii.

www.cimec.ro

Vilho Süvola: „Cunosc și apreciez teatrul romînesc"

Mărturisesc că, înaintea întîlnirii cu Vilho Süvola, actor al Teatrului Național din Helsinki și președinte al Asociației Finlandezo-Romîne, poposit pentru scurtă vreme în țara noastră, cunoștințele mele despre teatrul finlandez erau destul de reduse. Mă așteptam, de asemenea, ca și informațiile oaspetelui nostru asupra teatrului romînesc să fie la fel de limitate. Dar...

— Cunosc și apreciez teatrul romînesc, *mi-a spus Vilho Süvola. Apoi, rîzînd, adăugă:* Desigur, exagerez. De fapt, cunosc pe unul dintre cei mai prețuiți dramaturgi romîni și una dintre cele mai reprezentative lucrări ale sale. Ați ghicit, de bună seamă: e vorba de Caragiale și *O scrisoare pierdută*, care se joacă în Finlanda. Cu prilejul vizitei mele în țara dumneavoastră, sper să pot cunoaște mai de-aproape aspectele semnificative ale peisajului teatral romînesc.

— *Am dori, la rîndul nostru, ca, folosindu-ne de acest prilej, să aflăm unele date în legătură cu mișcarea teatrală finlandeză și mai ales cu Teatrul Național.*

— Bănuiesc că o relatare statistică nu va fi în măsură să vă mulțumească. Voi menționa, totuși, că în Finlanda ființează 33 de teatre profesioniste subvenționate, dintre care patru de limbă suedeză. Cele mai vechi teatre sînt Teatrul suedez din Helsinki, înființat în 1860, și Teatrul Național finlandez, creat în 1871. Pare ciudat, dar Finlanda a cunoscut pentru întîia oară o mișcare teatrală profesionistă, organizată, datorită suedezilor. De altfel, în țara noastră trăiește o numeroasă populație suedeză, ceea ce explică existența teatrelor de limbă suedeză.

În mare măsură, lipsa unei activități teatrale profesioniste autohtone se datora inexistenței unei dramaturgii naționale. De aceea, actul de naștere al teatrului finlandez n-a putut fi semnat decît o dată cu apariția lui Alexis Kivi, primul nostru dramaturg național, și în special după ce acesta creează în 1869 cunoscuta sa dramă de inspirație biblică, *Lea*. Trei ani mai tîrziu, din inițiativa lui Kaarle Bergbom, se reunesc cîteva formații de amatori, fundîndu-se Teatrul Național finlandez. La început, pe scena noului teatru spectacolele de dramă alternau cu cele de operă. Abia în 1911, o dată cu înființarea Operei finlandeze, Teatrul Național a rămas un domeniu exclusiv al repertoriului de dramă.

www.cimec.ro

În ceea ce privește repertoriul, preferința pentru dramaturgia originală caracterizează întreaga activitate a teatrului, de la începuturile sale, și fără îndoială că ea a stimulat în cea mai mare măsură nașterea unei dramaturgii autohtone. Firește, mi-ar fi cu neputință să citez toate piesele jucate de-a lungul anilor. Dar în repertoriul permanent al teatrului figurează și astăzi *Leu*, *Cizmarii cătunului* și *Cei șapte frați*, toate trei de clasicul Alexis Kivi, alături de piesele unor dramaturgi contemporani, ca: Talvi Jussi, Arvi Kivimaa (autorul unei piese mult apreciate: *Ziua de naștere*), Rislakki Ensio sau Turya Ilmari.

Teatrul oferă în fiecare stagiune 10—12 premiere, dintre care 4—5 cu piese finlandeze. Restul repertoriului este format din piese ale dramaturgiei clasice și moderne străine. Aristofan, Shakespeare, Sheridan, Schiller, Gogol, Dostoievski, Ibsen, Strindberg figurează foarte des pe afiș. Dintre moderni, s-au reprezentat, mai ales în ultimii ani, *Ciocîrlia* și *Antigona* de Anouilh, *Tîrfa respectuoasă* de Sartre, *Vrăjitoarele din Salem* de A. Miller, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams și *Opera de trei parale* de Bertolt Brecht.

— *Spre ce teme se orientează de preferință dramaturgii finlandezi?*

— Dramaturgii noștri scriu foarte mult. De aceea, este foarte greu să faci o clasificare judicioasă a temelor dezbătute. În tot cazul, se resimte o vădită preferință pentru temele sociale. Opera unuia dintre cei mai de seamă dramaturgi finlandezi, Hella Wuolikoji, elevul și colaboratorul lui Brecht, împreună cu care a scris cunoscuta piesă *Domnul Puntila și servitorul său*, modificată ulterior de Brecht, ilustrează deplin această tendință spre problematica socială. Ciclul său de piese *Niskavueren Naiset* (Femeia din Niskavuoren), *Niskavuoren Leipa* (Pîinea din Niskavuoren) și *Niskavuoren Emanta* (Doamna din Niskavuoren) oferă o inagine cromatică a realităților sociale din Finlanda. Trilogia dramatică a lui Hella Wuolikoji, înscrisă de mulți ani în repertoriul Teatrului Municipal din Helsinki, nu constituie singurul exemplu de acest fel.

Dintre piesele mai recente, voi cita *Surorile* de Valentin Corell, distinsă cu premiul I la Concursul de artă dramatică al țărilor scandinave. Mă voi limita la piesele citate, dar șirul lor e mult mai lung.

— *Intrucît ați pomenit de Concursul de artă dramatică al țărilor scandinave, ale cărui ecouri au ajuns pînă la noi, am dori să ne precizați obiectivele sale.*

— Concursul, consacrat în exclusivitate textelor dramatice, urmărește în primul rînd o mai bună cunoaștere între țările scandinave. În al doilea rînd, el oferă teatrelor

Scene din spectacolele: „Opri" de K. Mäntyla, „Logodna" de Alexis Kivi, „Tirri, pescarul" de K. Mäntyla (Teatrul Muncitoresc Tampere).

www.cimec.ro

scandinave prilejul să-şi reîmprospăteze repertoriul cu cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei nordice. Juriul Concursului, format din scriitori, critici, oameni de teatru din toate ţările participante, citeşte textele dramatice trimise şi, an de an, selecţionează cele mai valoroase piese, pe care, ulterior, diversele teatre scandinave le montează. Astfel, datorită Concursului, între statele noastre se asigură o circulaţie a creaţiei dramatice. Anul trecut, piesa lui Valentin Corell, premiată la Concurs, a fost inclusă şi în repertoriul teatrelor suedeze şi norvegiene.

— *În afara activităţii artistice desfăşurate pe scena Teatrului Naţional, depuneţi şi o muncă pedagogică la Şcoala de Artă Dramatică. Ne-ar interesa cîteva amănunte, privind formarea tinerelor cadre de actori şi regizori.*

— În Finlanda funcţionează o singură şcoală de artă dramatică, Conservatorul. Ea este absolvită anual de 30 de elevi, dintre care 26 de actori şi 4 regizori. Cursurile durează trei ani, elevii parcurgînd în afara cursurilor privitoare la pregătirea lor strict profesională, diverse cursuri teoretice, ca : istoria literaturii, istoria teatrului, estetica ş.a. În primii doi ani, elevii actori şi regizori lucrează în clase comune. În ultimul an, ei se despart. Absolvind Conservatorul, elevii dau un examen, în cadrul căruia prezintă spectacolele lucrate fie cu maeştrii lor, fie cu elevii regizori. Examenul este urmărit de directorii tuturor teatrelor, care îşi aleg cu acest prilej cadrele necesare. După angajarea în teatru, viitorul actor sau regizor trece printr-un stadiu de ucenicie, care durează doi ani. În acest timp, el se acomodează cu viaţa teatrului, capătă obişnuinţa scenică şi deprinderea de a juca în cadrul unui colectiv de actori cu experienţă.

Discuţia cu Vilho Süvola fu întreruptă de soneria telefonului.

— Trebuie să plec la teatru, *se scuză el.* Încerc în timpul scurtei mele şederi în Romînia să vizionez cît mai multe spectacole. Din păcate, din lipsă de timp, numărul lor nu va fi prea mare, dar... îmi voi îndeplini dorinţa cu alt prilej. Sper să revin cît de curînd în ţara dumneavoastră !

V. D.

www.cimec.ro

Însemnări despre V. Maximilian

Pentru V. Maximilian sinceritatea nu e numai o condiţie esenţială a artei ci şi trăsătura caracteristică a jocului său. Simplitatea, naturaleţea şi sensibilitatea comunicativă fac parte organică din temperamentul său artistic. Actorul, o spune chiar el, trebuie să aibă mereu în vedere contingenţa cu rolul, subordonînd preferinţele sale personale acelui specific pe care vrea să-l scoată la lumină prin creaţia sa. Totala lipsă de afectare poate să fie o consecinţă a firii „potolite şi modeste", cum ne lasă să înţelegem în paginile atît de savuroase ale *Evocărilor*[1]. Sîntem convinşi că, în aceeaşi măsură, intră în acest complex expresiv şi inteligenţa artistică, fineţea gustului, ca şi o permanentă exigenţă în confruntarea propriei realizări cu înaltele valori ale artei scenice universale. Ceea ce a reuşit în cariera sa de actor confirmă mărturisirea că V. Maximilian „dublează fantezia creatoare cu o migăloasă pregătire tehnică". Intensitatea sentimentelor (cu profunzimi accentuate continuu de o discreţie bine controlată) îmbină armonios în jocul său precizia expresivă cu stăpînirea de sine. Pentru cel care l-a văzut pe scenă, ca şi pentru lectorul atent al memoriilor sale, rezultă limpede preocuparea sa de a menţine într-un perfect dozaj sobrietatea expresiei, eleganţa mişcării şi subtilitatea efectelor scenice.

Trăsături ale puternicei sale individualităţi se desprind şi din felul în care ştie să judece creaţiile altor actori. Aprecierea caldă şi sugestivă pe care o întreprinde (tot în sus-amintitele *Evocări)* în legătură cu jocul Tanţei Cutava, conţine, alături de elemente de observaţie critică, şi germenii unei specifice identificări personale: „Dar comicul ei, nu ştiu cum, se retrăgea ca la poruncă şi lăsa să apară, încet, pe nesimţite, adevărata durere a personajului, acea durere care umezea ochii spectatorului". Sau: „Pentru mine, rolul lui Procopie din piesa *Papa se lustruieşte* de Spiros Melos, a însemnat unul dintre cele mai mari succese în carieră. Intrunea în el multă duioşie, scene aproape dramatice, ca şi scene de pură, bună comedie".

Este vorba de un negustor, iniţial mo-

V. Maximilian (Ion Sorcovă) în piesa „Domnişoara Nastasia"

1) V. Maximilian, **Evocări**, E.S.P.L.A., 1956.

www.cimec.ro

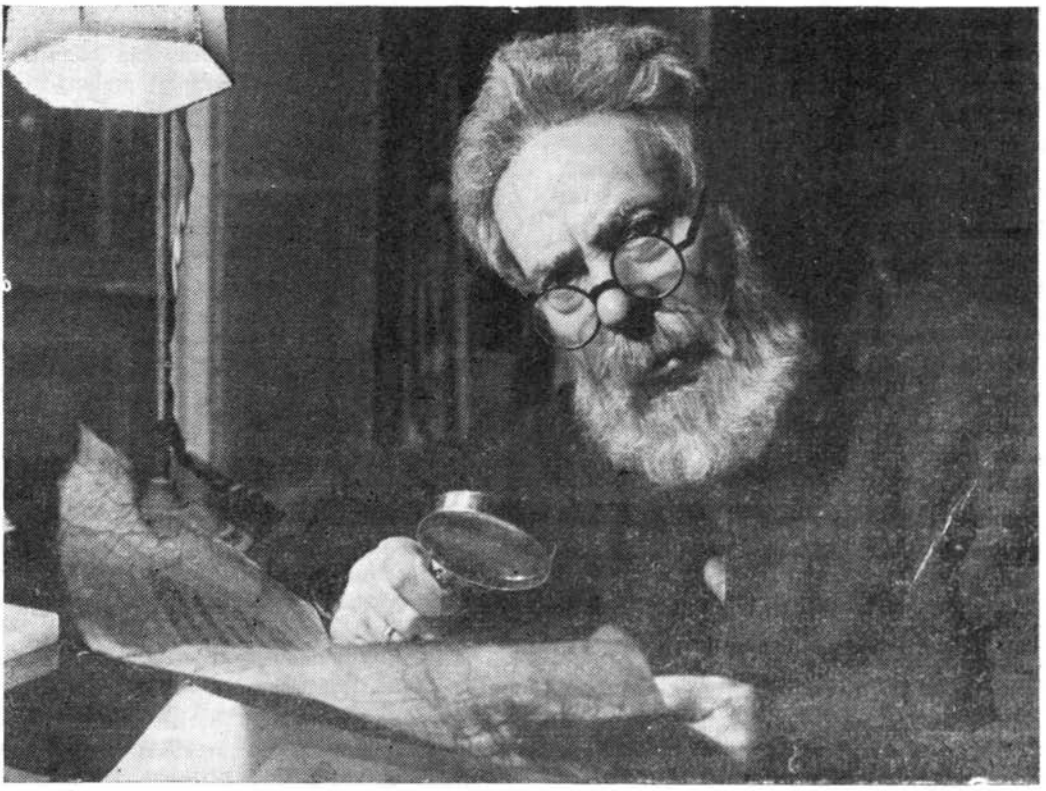
dest, apoi îmbogățit, care prin judecata și morala sa sănătoasă a rămas, totuși, aproape de lumea celor dintre care s-a ridicat prin noroc și pricepere. E nevoit „să se lustruiască", din dragoste pentru fiul său, pe care șuvoiul parvenitismului l-a tirît într-o lume falsă și mucegăită. Ca să-l salveze, tatăl se hotărăște să-l urmeze, depășindu-și concepțiile, nivelul, lumea în care s-a simțit acasă.

Faptul că în interpretarea acestui rol, V. Maximilian pornește de la viața lăuntrică a personajului — însușit atît prin sensibilitate proprie, cît și prin adînca analiză a cauzelor obiective ce-i determină caracterul — se desprinde clar din fiecare scenă. Contopirea cu rolul e atît de deplină, încît omul-actor se estompează, punîndu-și întreaga individualitate în slujba trăirii în rol. Mimica, gestul, mișcarea, ritmul lăuntric, se desăvîrșesc, devin organice. Procopie este, la început, un om spontan, un om simplu și sincer. Transformarea lui, deși surprinzătoare din punct de vedere psihologic, rămîne totuși cît se poate de firească pe scenă. Pasul apăsat și sprinten, de om învățat să lupte pe față cu greutățile, devine în noua sa ipostază un pas ușor, aproape elegant, aproape perfid. Mîinile caraghioase în stîngăcia lor — cînd gesticulînd larg, ca să înlocuiască lipsa cuvîntului potrivit, cînd așezate pe pîntece în semn de mirare sau sfială — se deprind dintr-o dată a se înfige cu degajată siguranță în șolduri, a se ascunde cu dezinvoltură în buzunare, ori a se încrucișa la spate cu filozofică, distantă nepăsare. Fața buhăită, exprimînd confuzie și timiditate, e luată în lumea aristocratică a fiului său drept o prestanță demnă de invidiat. Se adună ironia în cutele aspre din jurul gurii sau în crețurile fine de la colțul ochilor. Reușește să rîdă bonom și amar atît de panorama grotescă din jur, cît și de propria sa maimuțăreală. Privirile umile, pînă la a părea goale de orice expresie, din primele scene, capătă forță și mobilitate îndată ce conflictele în care se angajează îl obligă la asta. Din scena în care Procopie stă de vorbă cu sine, comparîndu-se cu o maimuță, desprinzi simultan atît nemulțumirea, că e nevoit să joace cum i se cîntă, cît și sarcasmul biciuitor al umorului cu care acceptă toate compromisurile, ca fiind o simplă glumă fără prea grave consecințe.

In redarea întregii complexități a personajului, actorul folosește, odată cu mo-

V. Maximilian (Procopie) în „Papa se lustruiește"

www.cimec.ro



V. Maximilian (prof. Okaemovov) în piesa „Maşenka"

bilitatea jocului, şi farmecul său personal. Prin interiorizare, liniile feţei devin severe, precise, profund sugestive. Uneori, privirile lui Procopie, îndreptate înlăuntru, ar părea nepăsătoare, dacă zîmbetul său abia perceptibil nu i-ar trăda îndurerarea. Alteori, ochii rîd ironic, gura se strînge nemulţumită, în momentele cînd bunătatea lui simplă e pusă să judece şi să condamne promiscuitatea morală a familiei fiului său.

Actorul care a slujit pînă acum mai bine de 50 de ani teatrul (multă vreme ca director de scenă şi ca profesor), adaugă mimicii, pe lîngă judicioasa semnificaţie a fiecărui gest, şi tîlcul variat al mişcării în spaţiul scenic. Procopie fiind activ, dinamic, energia lui trebuie să se consume în văzul tuturor.

Nu acelaşi lucru se întîmplă cu Ion Sorcovă. Acesta, aruncat de viaţă la periferia ei, ca orice resemnat, se mişcă puţin, tace mult şi simte situaţiile cu o acuitate aproape bolnăvicioasă. In interpretarea lui V. Maximilian, acest rol capătă elocvenţa tăcerii, poezia anonimatului. Numai privindu-l cum roboteşte tăcut, cu mîini avide de muncă devenită pentru el singura raţiune de a fi, înţelegi că durerile l-au apăsat fără să-l îndoaie, l-au lovit fără să-i compromită mîndria inimii şi limpezimea duioasă a minţii.

Prin adîncirea sensurilor, actorul antrenează nu numai inima spectatorului dar şi mintea sa. Aşa cum îl dezvăluie pe Ion Sorcovă, înţelegi că blîndeţea acestuia a rămas nealterată, datorită tocmai acelei simplităţi care e sinonimă cu bunătatea şi care rămîne, de fapt, nota dominantă a personajului.

De altfel, în fiecare interpretare, V. Maximilian ne face cunoscute aspecte total diferite ale stilului său de joc. Bunicul din *Maşenka* de Afinoghenov relevă un optimism şi o vervă spontană de o atît de spumoasă calitate, încît abia cu această ocazie ne putem explica, într-o anumită măsură, de ce interpretul a activat, aproape 20 de ani, ca actor de operetă. Rolul bunicului se caracterizează, mai ales, prin problemele psihologice contradictorii, care apar în redarea firii academicianului de 70 de ani. Profesorul ţinut departe de

www.cimec.ro

oameni prin studiu permanent a primit în decursul anilor o aparență gravă, pe care timiditatea, pudoarea sentimentului încearcă să o încarce cu distanță și răceală. Dar, înapoia aparențelor clocotește o pasionată dragoste de oameni și viață. Vîrsta personajului, precum și nemișcarea la care-l obligă specificul profesiunii fac dificile redarea stărilor sufletești într-un ritm de „presto". Cu toate acestea, V. Maximilian a reușit să depășească aceste dificultăți, sintetizînd în jocul său poezia unui savant-copil, a unui bunic înțelept și a unui mare cetățean îndrăgostit de viață.

Fără calda omenie adusă în fiecare interpretare, nici fachirul Rahuma, din adaptarea radiofonică după *Caleașca de aur* a lui Leonid Leonov, nu ar fi reușit să miște atîta inimile auditorilor. Dar aici, e cazul să scoatem în evidență o altă caracteristică a mijloacelor de expresie actoricească : felul în care V. Maximilian își folosește vocea.

Ceea ce face să-l recunoști de la primele fraze rostite nu e numai timbrul ușor baritonal, cu inflexiuni catifelate, limpezimea fără cea mai vagă impuritate a glasului, varietatea cromatică de rafinată acuitate auditivă ; toate laolaltă, dublate de o pronunție sigură, se întregesc prin subordonarea vocii la cerințele stricte ale personajului, sub un control mai mult decît onest al conștiinței morale și profesionale a omului-actor.

Așa se face că fachirul — despre care autorul lui spune : „Rahuma intră cu pași mari și solemni de tigru, fredonînd o arie orientală, așa cum se cuvine unui oaspe sosit tocmai din India etc."... — în interpretarea lui V. Maximilian își intensifică mult semnificația. Din apăsarea ușoară pe un anumit cuvînt, ezitarea abia bănuită a unei pronunții, un tremolo prelungit pe unele vocale, sau din precipitarea mecanică a frazei, îl vezi pe Rahuma străduindu-se să fluture jalnica sa solemnitate de împrumut, îi simți stînjenirea cu care afișează o demnitate în care nu crede nici măcar el însuși. Debitul vocal e colorat cu generozitate : emfatic, umflînd fiecare cuvînt, ca pe un balon de săpun (în clipele în care își face reclama), tremurînd rugător în enunția ce se vrea convingătoare : „eu sînt om serios, sînt fachir etc.", ca dintr-o dată, în clipa în care i s-a propus să vorbească despre familia sa, vocea să-i devină albă, simplă, fără pauze respiratorii sezisabile, dar și fără acea precipitare suspectă cu care ne-a obișnuit pînă acum. E o lume întreagă ce se revelează printr-o simplă schimbare de timbru vocal, printr-o simplă coborîre dintr-un diapazon de pronunție exagerată într-unul de omenească spovedanie.

Sintetizînd într-un buchet toate aceste virtuți ale măiestriei artistice cu care lucrează maestrul V. Maximilian, putem să înțelegem maturitatea calmă cu care știe să-și exprime în mod simplu și convingător summum-ul crezului său artistic. „Am ajuns deci la ultima treaptă a învățăturii artei dramatice, adică aceea de a reprezenta viața așa cum este... Voioșia mea o ofer cu largheță ca element de apropiere între oameni... Am crezut întotdeauna în puterea teatrului, în misiunea actorului, în nesfîrșita și sublima putere pe care o are arta, de a înnobila și de a apropia pe oameni".

Magda ROMANESCU

www.cimec.ro

însemnări

Distincții acordate unor oameni de teatru

Pentru merite deosebite în activitatea artistică, Prezidiul Marii Adunări Naționale a conferit printr-un decret următoarele titluri unor oameni de teatru :

Titlul de *„Artist al Poporului din Republica Populară Romînă"* a fost acordat artistului Grigore Vasiliu-Birlic.

Titlul de *„Maestru Emerit al Artei din Republica Populară Romînă"* a fost atribuit regizorului Mony Ghelerter.

Titlul de *„Artist emerit al Republicii Populare Romine"* a fost conferit regizorilor Nicușor Constantinescu, Jean Rînzescu, Grof Ladislau și actorilor : Elena Bodi, Clody Bertola, Iosif Csoka, Silvia Dumitrescu-Timică, Viorica Dumitriu, Aladar Ihasz, Gheorghe Leahu, Ion Manta, Victoria Mierlescu, Alexandru Rădulescu și Endre Szenkalszki.

Rol pe scenă, nu „rol" pe statul de salarii

Aș fi încîntat să văd o statistică a frecvenței în distribuirea actorilor din teatrele noastre. Știu că e greu să se fixeze o normă, un minim de muncă, de prezență pe scenă. E foarte greu, pentru că, în teatru, ca în orice activitate artistică, calitatea e totul. Poți să realizezi prin trei replici tot atîta artă cît alții nu realizează în o sută de pagini de text. Cu toate acestea, avem presimțirea că, dincolo de această largă și generoasă afirmație a calității, se ascund cîteva greșeli, pe care nu avem dreptul să le trecem sub tăcere.

În peregrinările de cronicar dramatic am avut foarte dese ocazii să constatăm (fără a consulta la modul contabil registrele de evidență a repetițiilor) că mulți, destul de mulți actori de-ai noștri... șomează ! Șomează artistic, bineînțeles, pentru că în statele de plată figurează. Întîlnești pe culoarele unui teatru un vechi absolvent al Institutului : „— Hai, noroc, îi zici, ce mai faci ? — Bine, îți spune el și zîmbește placid. — Ei, în ce joci, cînd te vom vedea ? — Dragă, îmi spune, anul ăsta nu prea joc, am o singură intrare, trei replici, un fleac ! Prin mai, poate...". Asemenea convorbiri sînt — e adevărat — mai rare în provincie, unde, de multe ori, mi-a fost dat să constat fenomenul contrar, de hiperextenuare artistică a unor cadre. Sînt însă destul de dese în București. Inactivitatea, sau activitatea redusă, e moartea unui artist. Oricît geniu ar avea, fără untdelemn candela se stinge și feștila care a ars începe să... miroasă urît. In această direcție, am constatat trei categorii de actori pasivi (nu ne place cuvîntul „șomer") : 1) cei care nu sînt distribuiți deloc, sau atît de puțin încît ceea ce realizează nu reprezintă nici creație și nici muncă („semnează condica", aceasta e, mi se pare, expresia plastică prin care sînt definiți acești sinecuriști ai scenei noastre) ; 2) cei care sînt distribuiți mereu și mereu în roluri de umplutură, nedîndu-li-se nici o ocazie de a-și desfășura specificul talentului lor ; 3) cei care nu se lasă distribuiți decît în „rolul mare", pe care-l visează și pe care sînt dispuși să-l aștepte, chiar și toată viața.

Nu avem intenția de a face aici considerații critice pe marginea politicii dire-

www.cimec.ro

toriale sau regizorale a teatrelor. Constatăm însă prezența unui fenomen : faptul că există în efectivul teatrelor noastre forțe neutilizate ; și dorim să-i vedem cauzele. Trecem peste argumentele personale. Acestea, chiar dacă au uneori loc, se pot rezolva pe calea criticii directe. Există însă o anume inerție a regizorilor, o inerție a comodității și a fricii de risc. Lucrează, de preferință, cu forțe verificate, cu „nume" care merg la sigur. E o mare greșeală aceasta. Așa cum poți rata un actor, nedistribuindu-l deloc sau rar și puțin, tot așa poți rata un alt actor, distribuindu-l prea des, uzîndu-l, specializîndu-l chiar, pe linia unei maniere sau a unui anumit tip de rol. Directorii trebuie să aibă în vedere că există firi și firi, că nu toți actorii seamănă între ei. Nu toți cei care sar, se agită, epatează sînt cei mai buni. Există timizi, lenți, care, puși în mișcare, încurajați, pot realiza lucruri foarte interesante și de mare valoare. Problema are, desigur, o mie de fețe. Cu toate acestea, cei care vizăm și latura psihologică, morală și... pedagogică a cadrelor noastre, trebuie să avem în fața ochilor acel grafic al frecvenței rolurilor avute de fiecare actor. Ca să nu greșim. Trebuie să dăm oricărui actor ocazia de a ne arăta (și de a se convinge personal) de limitele talentului... și de natura concretă a lipsurilor sale. Marile rezerve de cadre ale teatrelor (ne referim mai ales la cele din Capitală) nu trebuie să se transforme într-un fel de magazin prăfuit de recuzite neîntrebuințate. Munca face pe om și jocul pe actor, dar pentru acest lucru nu ajunge să figureze pe un stat de plată, rostind trei replici pe stagiune. Și iarăși, nu se admite ca unii actori tineri (cunosc cazuri la teatrele din Petroșani, Turda, Satu Mare) să aibă cîte 8—10 roluri mari pe stagiune, în timp ce alții, la fel de buni, în Capitală, abia dacă pot visa un rol mai acătării pentru stagiunea viitoare.

I. D. S.

Actori inovatori la Teatrul Armatei

Conform concepției shakespeareene, la comedia *Femeia îndărătnică* personajele prologului — lordul, căldărarul bețiv Cristofor Sly, hangița, pajul și cei doi vînători — asistă, de pe scenă, la toate cele cinci acte ale piesei. Această concepție a fost fidel redată de către regizorii George Rafael și Dan Dinulescu, care pentru ilustrele personaje ale prologului au și împodobit una dintre lojile Teatrului Armatei.

După primele reprezentații ale comediei, interpretate în spiritul shakespearean și după indicațiile regizorilor, nu știu cine (?) a introdus inovația ca cinci din cele șase personaje ale prologului să asiste — din lojă — doar la primul tablou, reapărînd apoi numai în ultimele 30 de secunde ale spectacolului, între timp fiind reprezentați numai de către doi actori de „gardă", pasionați cititori, care țin morțiș să-și ridice nivelul lor literar, tocmai în cele trei ore ale reprezentației.

Nu știu dacă cei doi artiști de „gardă" posedă delegații în regulă din partea colegilor lor, care excelează prin absență, de asemenea nu cunosc nici părerea regizorilor și a conducerii Teatrului Armatei, în această privință.

Un lucru este însă cert : spectatorii sînt în drept să-și arate uimirea văzînd această stranie atitudine a actorilor față de rolul și rostul lor în spectacol, ca și față de public.

D. VASILE

Dialog cu un cronicar

— Sînt bucuros, tovarășe cronicar, că mă aflu alături de dumneavoastră la spectacolul *Rețeta fericirii*. După cum puteți auzi, efectele sonore sînt transmise pe scenă cu multă finețe și muzica nu supără cîtuși de puțin auzul. Mă folosesc deci de prilej pentru a repune în discuție chestiunea muzicii și efectelor sonore în spectacol...

După cîte îmi amintesc, dumneavoastră respingeți în principiu ideea îmbinării muzicii cu spectacolul dramatic. Ați spus că e un obicei neserios, complet neserios, și nu mi s-a părut această părere îndreptățită. De aceea, însușindu-mi pentru o clipă maniera dumneavoastră dialectică de a expune opiniile, v-aș cere îngăduința să argumentez.

— Te ascult. Pentru argumente manifest comprehensibilitate și discuția mă găsește într-o dispoziție fastă.

— Poezia și muzica sînt, după cîte știu, de neseparat din cele mai vechi timpuri.

www.cimec.ro

Poemele biblice şi ale lui Homer, cele mai vechi pe care le cunoaştem, erau cîntate. Cîntecul, poezia, instrumentele, dansul, pantomima, toate artele acestea, după părerea lui La Harpe — banalul, totuşi foarte doctul profesor de literatură —, provin dintr-o origine comună şi erau, de altfel, exprimate generic la vechii greci prin cuvîntul *musica*. În mitologia elină se spune că, după cele nouă nopţi de dragoste petrecute în Epir, alături de Mnemosyna, Zeus a devenit tatăl a nouă fete numite *muze*. Clio, Euterpe, Thalia, Melpomena, Terpsichora, Erato, Polymnia, Urania, Caliope fură tovarăşele cele mai apropiate ale lui Apollo, considerat ca *zeu al muzicii*.

— Sensibil la legende, nu le pot totuşi considera drept raţiuni de a-mi schimba o opinie. Aştept referiri la surse mai tehnice. La urma urmei, dumneata faci o demonstraţie de etimologie...

— Se poate avea încredere în Condillac? Confruntînd zeci de documente, el a ajuns la concluzia că anticii atribuiau un rol excepţional armoniei muzicale, nu numai în materie de poezie, ci şi de retorică. Se pare că atunci cînd urca la tribună — ca să zic aşa — Cicero era însoţit discret de un flautist, care-i dădea, la începutul discursului şi la intervale stabilite, un anumit ton, o notă fundamentală. Vestitul orator pornea de la acea notă, pentru a creşte progresiv pe toată gama de care era capabilă vocea sa. Vă este cunoscută probabil părerea lui că cele mai frumoase poezii lirice nu valorează nici cît cea mai sărăcăcioasă proză, atunci cînd nu sînt susţinute de cîntec. Aristotel...

— Fără maliţie : parcă era vorba de legătura între spectacolul de teatru şi muzică.

— ...Tocmai, în *Poetica*, Aristotel e convins de imposibilitatea de a exprima farmecul pe care muzica îl adaugă poeziei dramatice ; nici nu crede că aceste arte ar putea exista una fără alta. La romani, textele de comedie erau însoţite de un sistem de notaţii muzicale. La începutul fiecăreia din cele şase piese ale lui Terenţiu e pomenit numele muzicianului cu care a colaborat. E interesant de amintit cum s-a născut arta pantomimei în Latium...

— Te opresc, stimabile, deschizîndu-ţi la pagina următoare prăfuitul Curs de literatură, la care te-ai referit. Bunul dumitale La Harpe atrage atenţia asupra condiţiilor spectacolelor antice, pe care nu ştiu de ce le omiţi. In enormele amfiteatre, cuvîntului îi trebuia un suport ca să străbată spaţiul pînă la urechea ascultătorului, fără a-şi pierde forţa şi ritmul.

— Dar reprezentarea, în piaţa cetăţii, a „misterului" medieval, însoţit de cîntece corale ? Unul din sumbrele autosacramentales ale lui Calderon de la Barca a fost reprezentat în spaţiul restrîns de la intrarea cimitirului din Valladolid. E de luat în consideraţie şi locul limitat în care se desfăşura drama lirică japoneză, feudală, totdeauna însoţită de cîntece şi dansuri, sau spectacolul de teatru chinez.

— Parcurgerea fulgerătoare a istoriei teatrului nu mă convinge. Corneille nu-şi însoţea tragediile cu muzică şi nici Ibsen, dramele cu balet.

— Se cunosc însă spectacole cu piese cărora li s-a scris muzică de scenă specială, deşi autorul nu se gîndise la timpul său la aceasta, şi care şi-au mărit astfel capacitatea de emoţionare. Ca să termin incursiunea istorică, aş vrea să mă refer la începuturile teatrului nostru, la Alecsandri...

— Ţi-am spus că există şi o istorie a teatrului fără muzică.

— ...*Fintina Blanduziei* n-are indicaţii muzicale şi, totuşi, anul trecut, la Teatrul Armatei, ea a fost însoţită de o plăcută muzică de scenă, poate prea lungă, apreciată însă de spectatori.

— Ei şi ? In articolul pomenit am spus doar că, *în anumite cazuri*, s-ar putea admite şi o introducere muzicală...

— Printre spectatorii cărora le-a plăcut reprezentaţia cu muzică, eraţi şi dumneavoastră, tovarăşe cronicar. Aţi scris despre asta în acelaşi jurnal, calificînd spectacolul „strălucit".

— Ei, da ! Iar la *Apus de soare*, să zicem, muzica nu mi-a plăcut...

— In sfîrşit, respir uşurat. Deci, nu muzica de scenă în general, ci muzica la un anume spectacol vi s-a părut neindicată, sau poate lipsită de frumuseţe, sau, cum aţi observat, în treacăt, rău transmisă prin difuzoare de pe discuri sau bandă de magnetofon. Sîntem receptivi la muzica unui spectacol de teatru dacă e armonios ţesută în sinteza spectacolului, dar dacă o percepem ca un element separat, ea încetează de fapt să mai existe pentru noi

www.cimec.ro

spectatorii, fie şi pentru aceea că strică întregului. Ascultam cu plăcere, într-un amurg calm, sonatina cîntată la pian de fata de peste drum. Insă cînd mi-a parvenit şi hîrîitul rîşniţei de cafea a onorabilei ei mame, străin de universul meu auditiv, am închis cu tristeţe fereastra pentru amîndouă.

Valentin SILVESTRU

Gînduri pe marginea unui concurs

La primul spectacol din cadrul celui de al patrulea concurs pe ţară al caselor de cultură şi al căminelor culturale, asistam în calitate oficială : membră în juriu. Şi iată că, dintr-o persoană „oficială", membră în juriu, am devenit, pe nesimţite aproape, o entuziastă spectatoare şi m-am surprins adeseori aplaudînd din răsputeri. Şi nu numai eu : întreaga comisie...

In egală măsură am fost entuziasmată de realizările obţinute de căminele culturale în domeniul artei de care mă simt strîns legată : teatrul.

In vreme ce I-ul sau cel de al II-lea concurs pe ţară prezentase mai ales cîntece şi dansuri — producţii directe ale artei populare — teatrul şi recitările rămînînd în minoritate, la al III-lea şi mai ales acum la al IV-lea concurs, din toate colţurile ţării, echipe bine pregătite, cu costume, recuzită şi decoruri proprii, au pregătit piese întregi, fapt vrednic de consemnat ca o reală izbîndă a amatorilor.

La unele echipe s-a simţit dorinţa unei prezentări îngrijite, un respect deosebit chiar pentru detaliile scenice. Echipa din Lipăneşti, raionul Ploeşti, a prezentat de pildă *Răfuiala* de Tiberiu Vornic, într-un decor fericit inspirat, aducînd pe scenă o mobilă autentic ţărănească. Echipa din Prejmer a prezentat un act din piesa *Zgîrcita* de Reich, în care s-a resimţit vădit dorinţa de realizare a unui decor şi a unor costume autentice ; s-a făcut remarcată prezenţa ingenioasă a regizorului. Deşi în acţiune personajele piesei aveau indicaţia să şadă tot timpul pe scaune, regizorul a imprimat dinamism spectacolului, scoţînd în relief reacţiile şi dînd valoare deosebită, scenică, comportării eroilor.

In colectivele echipelor căminelor culturale, cît şi în cele ale caselor de cultură, au participat nu numai tineri dar şi numeroşi oameni vîrstnici, entuziaşti interpreţi cu o tinereţe scenică adesea uimitoare.

Ce exemple emoţionante ne-a dat interpreta rolului Mariei din piesa *Răfuiala* de T. Vornic (în echipa de la Comlăuş, regiunea Oradea), sau aceea a bătrînei soacre din *Nunta ciobănească* (de la Răşinari), o „artistă" vioaie şi ageră, care a stîrnit rîsete şi aplauze aproape la fiecare replică. Nu mai are nevoie de comentarii apariţia pe scenă a Maftei Topîrceanu din Brăhăşeşti, regiunea Tecuci, mamă a 22 de copii, care a recitat cu mult suflet şi cu înţelegere *Scrisoarea unei mame*.

Ne-a bucurat prezenţa nenumăratelor teatre de păpuşi care au prezentat spectacole în condiţii onorabile.

Teatrul de păpuşi al casei raionale Roman, de exemplu, a însufleţit cu mult simţ artistic pagini din viaţa lui Ion Creangă : în spectacolul *Pupăza din tei*, teatrul de păpuşi din Macău, raionul Cluj, a prezentat un text plin de fantezie, în care critica lipsurilor din sat apărea într-o formă umoristică de bun gust. Unele din aceste spectacole, cu lumină, fantezie şi haz, au adus pe mica lor scenă, în afară de acţiunea directă a piesei, costume, obiceiuri şi dansuri locale bine executate (teatrul din regiunea Craiova).

⁂

Munca echipelor făcută cu avînt, adeseori cu sacrificarea timpului liber, dăruit cu dragoste teatrului, merită însă texte — piese şi versuri — cel puţin de o calitate egală cu realizările lor. Din păcate, nu totdeauna aceste echipe au fost servite de texte corespunzătoare. Interpreţii au prezentat şi texte anoste, piesete în care se răsuceau intrigi forţate, pseudoscenete, unele neinteresante, altele greu de realizat chiar pentru actori rutinaţi. De multe ori, piesele a căror acţiune se petrece la sate aveau conflicte rezolvate „orăşeneşte", aducînd o viziune de „birou" problemelor rurale, în loc să ofere situaţii generoase în care actorii ţărani să se simtă ca la ei acasă, să aducă în spectacol viaţă, mişcare, intonaţii cu adevărat ţărăneşti.

La aceasta cred că a contribuit şi felul cum se face pe alocuri instructajul artistic al echipelor. Bunul gust, simţul mă-

www.cimec.ro

surii, decența scenică ar trebui să fie obiectivul acestor acțiuni. Instructorii nu trebuie să învețe pe amatori formule de teatru învechite, prăfuite, retorice, clișee actoricești uzate, ci să-i pună în situația de a aduce pe scenă specificul satelor noastre, cu tot parfumul lor proaspăt.

Școlile de artă populară, în urma unei munci atente, ar putea să ne dea instructori mai valoroși, adevărați responsabili culturali. Căci s-a resimțit în concurs, la unele echipe, lipsa unor responsabili culturali bine orientați; s-a văzut bunăoară, că nu toți aceștia se conduc după criterii culturale, ci și „comerciale", privind echipa doar ca pe un mijloc de realizare de venituri, compromițînd în bună măsură valoarea muncii colectivului.

Astfel, cîteodată rîvna artistică s-a transformat în ambiție, dragostea caldă și sinceră de teatru a făcut loc „funcționarismului".

Urmărind cîțiva ani la rînd aceste concursuri, am observat că unele case de cultură se prezintă cu aceiași actori amatori. Sînt lăudabile desigur rîvna și tenacitatea lor, dar responsabilii culturali trebuie să fie atenți să nu creeze în acest chip „trupe" de actori amatori, cu ambiții de vedete, „candidați" la concursuri.

Membră în juriu și spectatoare entuziastă, am aplaudat această măsurare de forțe artistice, iar bilanțul ei este optimist.

Sandina STAN

Ultimul actor din trupa lui Millo...

Am condus pe drumul cel din urmă pe acel care a fost modestul actor Jean Montaureanu, a cărui activitate teatrală e pe cît de uitată pe atît de prodigioasă. Timp de 66 de ani a slujit activ teatrul și o bună parte din viața lui a fost strîns legată de istoria teatrului de acum 60—70 de ani.

A jucat în trupa lui Matei Millo și apoi în aceea a lui Zaharia Burienescu, cu care, rudă prin alianță, a bătut sute de comune într-o vreme cînd teatrele erau luminate cu lumînări de spermanțetă, cînd lumina electrică nu era încă pretutindeni introdusă în sălile de teatru.

Montaureanu nu și-a făcut niciodată iluzia că e actor „mare", de frunte, dar era convins că e un element util. A jucat la Matei Millo, cu Paul Gusty sau cu Nottara, pe care i-a servit cu credință zeci de ani la Teatrul Național.

De la începutul carierei sale a simțit o deosebită și o adevărată pasiune în a împărtăși bucurie în lumea copiilor — a „școlerilor" —, în rîndurile soldaților și sătenilor.

De aceea, a cutreierat întreaga țară, oprindu-se la sute de regimente, școli primare, în tîrgușoare, comune și cătune, spunînd zeci de monologe, versuri hazlii, jucînd în farse și scenete comice, singur sau cu încă doi-trei alți actori.

Montaureanu se prezenta sătenilor, soldaților, elevilor, fără zorzoane cabotine, simplu, omenește; spunea însă cu o vervă îndrăcită acele lucruri hazlii din viața de toate zilele și izbutea totdeauna să stîrnească hohote bogate de rîs.

In desele convorbiri avute cu Montaureanu, popularul comic îmi spunea că la Teatrul Național în cei douăzeci de ani, cît a fost în serviciul primei noastre scene, a jucat în zeci de piese, între care, cele mai multe, melodrame: *Două orfeline*, *Cei trei mușchetari*, *Ocolul pămîntului*, *Fata aerului*, dar și în piese clasice: *Romeo și Julieta* (cu Agata Bîrsescu), în rolul groparului din *Hamlet* (cu Grigore Manolescu), în piesele lui Vasile Alecsandri etc.

Montaureanu era apreciat ca unul din cei mai buni monologiști. De cîteva ori, chiar pe estrada Ateneului Romîn, a spus cîteva monologe reușite.

In „Memoriile" ce ni le-a lăsat, găsim un pasaj interesant:

„Maestrul George Enescu m-a invitat ca împreună cu el să vizitez, de două ori pe săptămînă, spitalele cu răniți, în timpul primului război. După ce genialul muzician emoționa răniții cu vioara lui miraculoasă, urmam eu, înveselindu-i cu monoloagele mele".

A cunoscut toate necazurile actorului romîn de odinioară, cînd Teatrul Național nu cunoștea afluența de public de azi, ci dimpotrivă, actorii jucau adesea în fața unei săli goale și direcția Teatrului Național... trimitea pe Montaureanu, seara la începerea spectacolului, pe stradă, în ploaie și vînt, să îmbie trecătorii să intre în sală să vadă spectacolul.

Pe vremea aceea, Montaureanu la Teatrul Național era, cum se spune, „fată la

www.cimec.ro

toate": şi sufler, şi ajutor de regizor, şi distribuitor de roluri, copiind rolurile pentru alţi actori, şi secretarul lui Paul Gusty, măsură la formarea marelui public de

Cu activitatea lui măruntă, multilaterală, cu turneele sale, cu primele noţiuni de teatru date şcolarilor, soldaţilor, sătenilor, Montaureanu a contribuit în bună măsură la formarea marelui public de teatru, avînd într-adevăr un rol de pionier în trezirea gustului pentru arta scenică în sînul acestui public.

La încheierea carierei sale de actor, organele de stat i-au acordat o pensie excepţională, pentru ca, după o viaţă zbuciumată de actor, în luptă cu toate mizeriile rînduirii sociale de atunci, Montaureanu să se bucure de o bătrîneţe tihnită.

Cu Jean Montaureanu se stinge ultimul actor din trupa lui Millo!

Leonard PAUKEROV

Două piese originale

Avem, din păcate, nu foarte dese ocazii pentru a consemna lucruri foarte pozitive, excepţionale, privind atitudinea unor teatre ale noastre faţă de dramaturgia originală. Şi totuşi, iată un teatru de provincie care se dovedeşte a fi curajos, cu o atitudine deosebit de caldă faţă de piesele romîneşti. Poate, regretăm că nu am putut da drept exemplu un teatru din Bucureşti (sîntem de pildă informaţi că, spre sfîrşitul stagiunii, Teatrul „C. Nottara" va prezenta o adevărată „bandă rulantă": trei piese originale la rînd) sau un teatru dintr-un oraş cu consacrată tradiţie teatrală.

E vorba de teatrul din Baia Mare. Mai întîi, a jucat piesa tînărului dramaturg L. Bruckstein: *Intoarcerea lui Cristofor Columb*, şi apoi comedia *Mormolocul*, semnată de C. Sincu şi V. Niţulescu, ambele, premiere pe ţară.

Despre meritele şi deficienţele textelor dramatice, despre viabilitatea şi forţa mesajului lor artistic, despre cadrul spectacolului vor scrie cronicile. Noi consemnăm un fapt: un teatru mic, dar inimos, se arată foarte bun prieten cu dramaturgia orginală.

Pregătirile pentru spectacole au început înainte de ordinul ministerului, care prevedea anumite obligativităţi teatrelor în ce priveşte dramaturgia originală.

Cu atît mai mult: bravo, teatrul din Baia Mare!

A. P.

www.cimec.ro

Discuții despre teatru

Discuțiile ce se poartă astăzi în Uniunea Sovietică în jurul problemelor artei teatrale s-au făcut de mult cunoscute în țara noastră. Cu diverse prilejuri, în paginile publicațiilor de specialitate și-au făcut loc relatări mai mult sau mai puțin ample despre unele din aspectele acestei pasionante confruntări de opinii pe planul mișcării teatrale.

Prilejul de a consemna, în cadrul unui material de sinteză, variatele probleme dezbătute cu prilejul discuțiilor inițiate în ultima vreme, de revistele „Novîi Mir", „Teatr" și „Literaturnaia Gazeta" ne este oferit de apariția studiului „Discuții despre teatru" de Vladimir Sappak (Littérature Soviétique, 2/1957), în care ne sînt prezentate problemele esențiale în jurul cărora s-au polarizat intervențiile publicate în paginile celor trei reviste sovietice.

Definind actuala etapă de dezvoltare a mișcării teatrale, Vladimir Sappak precizează: „Teatrul trece printr-o perioadă dificilă. Apariția „marelui mut" în viața omului modern, numeroasele sale avataruri pînă la apariția ecranului lat, în fine nașterea televiziunii, iată tot atîtea inovații care au spulberat monopolul teatrului. Cum trebuie să fie teatrul modern pentru a rămîne un factor de primă necesitate? Aproape în toate țările lumii, în jurul acestui subiect se poartă înflăcărate discuții".

Dar, în timp ce în multe țări apusene, unde impasul teatrului este generat, deopotrivă, de concurența cinematografului și a televiziunii, cît și de calitatea discutabilă a repertoriului, discuțiile vizează în primul rînd îmbogățirea modalităților de expresie artistică, proprii artei teatrale, cu procedee de expresie „tehnice", folosite mai ales în cinematografie, în Uniunea Sovietică, majoritatea participanților la dezbateri, pornind de la adevărul incontestabil că „teatrul trebuie să rămînă pur și simplu teatru", și-au concentrat intervențiile mai ales în jurul problemelor specifice artei teatrale.

În paginile revistei „Novîi Mir", discuția a fost deschisă de către dramaturgul Alexei Arbuzov. „Directorul de scenă este un uzurpator, a spus printre altele autorul pieselor *Tania* și *Ani de pribegie*. Dramaturgul care încă de pe vremea lui Eschil, Shakespeare, Schiller și Goethe, de pe vremea lui Ostrovski, era stăpînul absolut al teatrului, ocupă astăzi un loc modest... Ideile autorului sînt eclipsate prin originalitatea cu care sînt întruchipate".

După părerea lui Alexei Arbuzov, această uzurpare s-a produs în două etape. Prima s-a înfăptuit la începutul celui de al XX-lea veac, cînd teatrul a venit în contact cu personalitatea directorului de scenă decadent. Imaginația și ironia directorului de scenă au estompat gîndirea și elanul autorului. Chiar și Stanislavski — apreciază dramaturgul Arbuzov — a plătit tribut artei moderniste. O înțelegere tacită stabilea preponderența regizorului, în fața căruia dramaturgul, redus la minimă importanță, trebuie să se plece.

Anul 1920, consideră A. Arbuzov, marchează prin apariția dramaturgiei revoluționare, o revanșă a dramaturgului asupra re-

www.cimec.ro

gizorului. Piese ca *Liubov Iarovaia, Trenul blindat, Ruptura.* ca întreaga dramaturgie revoluționară, au impus teatrului forme noi de expresie scenică. A doua etapă a uzurpării de către regizor a rolului preponderent în teatru, în detrimentul dramaturgului, s-a propus în anii următori războiului, în mare parte datorită greșitei teorii a „lipsei de conflict". Odată cu apariția unor piese văduvite de conflicte și caractere viguroase, regizorul și-a impus definitiv preponderența, afirmînd că numai imaginația și ingeniozitatea sa puteau salva spectacolul de teatru.

Al. Arbuzov conchide constatînd că între teatru și autor dramatic s-a produs o ruptură, care se cere astăzi înlăturată. „Redați teatrului autorul dramatic", cere Arbuzov, căci acesta este singurul în măsură să-i orienteze creația și să-i confere o valoare socială. Dramaturgul trebuie să devină animatorul și sufletul teatrului. Arbuzov citează exemplu lui Bertolt Brecht, pledînd pentru un teatru care să fie o casă părintească a dramaturgului.

Prezentînd în mod detaliat principalele teze cuprinse în intervenția lui Al. Arbuzov, Vladimir Sappal se declară fățiș în dezacord cu interpretarea pe care dramaturgul o dă anumitor fapte istorice, mai ales a acelora care țin de dezvoltarea teatrului rus. Vladimir Sappak socotește poziția lui Al. Arbuzov „...subiectivă sau chiar paradoxală. Scriitorul n-a respectat de fel acea exactitudine pedantă caracteristică istoricilor".

Se înțelege că intervenția lui Alexei Arbuzov a provocat o vie reacție din partea regizorilor. În numele acestora a răspuns Valentin Plucek, regizor al Teatrului de Satiră din Moscova.

Din cele afirmate de Alexei Arbuzov — spune printre altele Plucek — ar rezulta că regizorul nu tinde decît a-și exterioriza propria sa personalitate și că este așadar un uzurpator. Această afirmație nu corespunde realității. Teatrul sovietic este în primul rînd un teatru al autorului, un teatru care și-a creat o bogată tradiție de interpretare a unor autori ca Shakespeare, Lope de Vega, Gogol, Ostrovski, Cehov și Gorki, sau a unor autori sovietici, dintre care un rol important îi revine lui Arbuzov însuși. În decursul istoriei sale, teatrul rus și sovietic nu numai că au valorificat și dezvăluit întotdeauna frumusețile și valorile textului dramatic, dar, au reușit să impresioneze uneori chiar și pe unii dramaturgi care, datorită spectacolelor prezentate cu propria lor piesă, au avut revelația autenticității talentului lor; în acest sens, spectacolul *Livada cu vișini*, prezentat de Teatrul de Artă, este pe deplin pilduitor. Neînțelegerea, de suprafață, iscată între autor și teatru, nu se datorește faptului că teatrul este condus de un om a cărui putere se extinde în aceeași măsură și asupra domeniului organizatoric, cît și asupra celui artistic, ci, dimpotrivă, ea s-a produs numai fiindcă o astfel de personalitate complexă lipsește astăzi. Decăderea regizorului generează de fapt toate aceste avataruri, și lupta trebuie purtată pentru renașterea regiei și nu pentru lichidarea ei. După părerea lui Plucek, greșeala fundamentală a lui Arbuzov constă în încercarea de a pretinde confecționarea unei scheme unice, valabile pentru toate formele și genurile artei teatrale. Marii autori la care s-a referit Alexei Arbuzov, precizează Plucek, de la Eschil la Goethe, îmbinau virtuțile unui strălucit dramaturg și ale unui talentat regizor. Poate cineva afirma astăzi că toți autorii dramatici sînt în aceeași măsură și regizori perfecți ?

Luînd cuvîntul în cadrul aceleiași dezbateri, criticul Al. Karaganov a declarat că, după părerea lui, astăzi nu se poate pune în discuție o problemă ca aceea a substituirii regizorului prin autorul dramatic. Dimpotrivă, a afirmat Karaganov, mai mult ca oricînd, e nevoie să se scoată în evidență toată îndrăzneala și gîndirea creatoare a regizorului. Trebuie intensificate căutările, atît în domeniul formei scenice, cît și al dramaturgiei, a precizat Al. Karaganov.

La rîndul său, criticul Arkadi Anastasiev, referindu-se la raportul regizor-autor dramatic, a pledat pentru un teatru al autorului. Un teatru care nu vede în autor decît un simplu furnizor de marfă, a declarat el, nu este altceva decît o simplă întreprindere comercială. Datoria teatrului, a specificat A. Anastasiev, este să-și creeze cît mai mulți dramaturgi proprii.

Pe aceleași coordonate s-a situat și dramaturgul Alexandr Stein. El a pledat pentru o fuziune organică a aspirațiilor ideologice și artistice ale dramaturgilor, regizorilor și actorilor. Soarta unui teatru, a spus A. Stein, depinde în primul rînd de reper-

www.cimec.ro

toriul său. Dar, în aceeași măsură, destinul repertoriului depinde de teatru. Greșita înțelegere a rolului ce revine autorului dramatic generează în mare măsură actuala carență a teatrului

Mulți dintre acei care au luat cuvîntul în cadrul dezbaterii organizate de revista „Novii Mir" s-au referit la imperioasa necesitate de a se crea noi studiouri experimentale. Această problemă, mult dezbătută și cu alte prilejuri, a întrunit o deplină unanimitate de păreri. În cursul discuțiilor s-au făcut aprecieri pozitive în ce privește activitatea studioului creat de Oleg Efremov, pe lîngă Teatrul de Artă, cît și asupra celui înființat la Clubul „Rusakov". În timp ce primul, aplicînd consecvent sistemul lui Stanislavski și declarîndu-și deplinul acord față de neorealismul italian, se străduiește a deveni un teatru al adevărului prin experiment, cel de al doilea, afirmîndu-și preferința pentru marile teme civice, caută să se transforme într-un teatru al expresiei eroice, patetice.

Discuțiile purtate în coloanele revistei „Novii Mir" s-au încheiat printr-o concluzie a redacției, în cuprinsul căreia se arată, printre altele, că justețea unora sau altora dintre tezele emise nu poate fi verificată decît prin practică. Dar, subliniază redacția revistei, asemenea discuții sînt necesare, deoarece arta se dezvoltă mai grabnic prin ele.

Dacă dezbaterile din „Novii Mir" se axează în special în jurul raporturilor dintre teatru-dramaturg-regizor, cele inițiate de revista „Teatr" se referă îndeosebi la mult dezbătuta problemă a „profilului teatrului".

„Ce este profilul teatrului?", astfel se intitulează articolul lui Leonid Vivien, care deschide discuția. În cuprinsul articolului, Vivien afirmă că profilul teatrului este definit, în primul rînd, de personalitatea actorului sau regizorului, pentru ca, în concluzie, să precizeze totuși că teatrul trăiește datorită textului dramatic și că profilul său este determinat, în primul rînd, de repertoriu

Opiniile contradictorii ale lui Leonid Vivien n-au avut darul să-l satisfacă pe regizorul Valentin Plucek care, în intervenția sa, a încercat, la rîndul său, să definească ce este profilul teatrului. După părerea lui Plucek, profilul se identifică cu crezul artistic al teatrului, cu profesiunea sa de credință. Teatrul nu este o mașină universală pentru perceperea unuia sau altuia dintre autori, afirmă Plucek, și nici o mașină chibernetică capabilă să transpună, din limba literară în limba scenică, orice lucrare dramatică. Teatrul își are spiritul și sufletul său propriu și, în consecință, o preferință estetică bine determinată.

Lărgind cadrul discuției, regizorul R. Simonov a examinat în cuprinsul articolului său raporturile dintre teatrul „reprezentării" și cel al „trăirii". Simonov a relevat faptul că teatrul sovietic a adoptat școala trăirii, dar că folosirea în exclusivitate a acestei metode prezintă pericolul limitării gamei artistice a teatrelor. După părerea lui R. Simonov, repertoriul tragic, eroic sau romantic solicită procedee scenice ținînd de domeniul teatrului „reprezentării". În concluzia articolului său, R. Simonov își exprimă convingerea că problema profilului se află în strînsă corelație cu problema coexistenței diverselor școli de artă scenică.

Sezisînd în mod just tendința unora dintre oamenii de teatru de a pune pe seama lui K. S. Stanislavski o seamă din lipsurile în discuții, A. Efros încearcă în articolul „Sărmanul Stanislavski" să restabilească adevărul istoric. Sistemul lui Stanislavski, precizează Efros, a găsit o largă răspîndire în teatrul sovietic, deoarece el cristaliza o seamă din cuceririle regiei ruse. Dar aplicarea sistemului Stanislavski, deși a dus la o îmbogățire a creației artistice, a generat în unele situații, și o anumită uniformizare a diverselor metode și concepții artistice. De aci, explică Efros, atacul pe care susținătorii diversității de metode și stiluri îl îndreaptă pe nedrept împotriva lui Stanislavski însuși. În decursul întregii sale activități, Stanislavski, artist cu un diapazon bogat, a fost un neobosit inovator care, desigur, astăzi, ar fi sprijinit cu căldură pe toți aceia care se pronunță pentru diversitatea stilurilor.

Dezbaterile din revista „Teatr" nu au luat sfîrșit. Fără îndoială că, în viitoarele numere ale revistei, vor lua cuvîntul și alți oameni de teatru, prin a căror contribuție unele probleme, ca profilul teatrului sau diversitatea de stiluri, vor dobîndi înțelesuri și mai cuprinzătoare.

Ultima parte din studiul lui Vladimir Sappak este consacrată dezbaterilor din „Literaturnaia Gazeta". În coloanele organului Uniunii Scriitorilor Sovietici, dis-

www.cimec.ro

cuțiile s-au axat mai ales pe problema creației personale a diverșilor slujitori ai scenei sovietice. Inițiatorul acestei discuții a fost cunoscutul actor Mihail Romanov, care, în articolul său „Camarazii mei", după ce aduce elogii marilor actori a căror creație a subjugat generații de spectatori, afirmă că o seamă de actori talentați contemporani (Bondarciuk, Cerkasov, Ilinski ș. a.) n-au dat măsura deplină a talentului lor. Cauza rezidă — după părerea lui Romanov — în faptul că acești talentați actori au creat roluri care n-au contribuit la îmbogățirea biografiei lor artistice. Or, precizează Romanov, potențialul artistic al acestora, cît și datoria lor civică le impun creații *într-adevăr monumentale*. Actorul trebuie să muncească toată viața pentru a-și afirma propriul său mesaj artistic

Articolul lui Mihail Romanov n-a rămas fără răspuns. Primul care a luat cuvîntul a fost dramaturgul Leonid Maliughin. În articolul „Speranțe și căutări", Maliughin, declarîndu-se de acord cu poziția lui Romanov, îl critică însă pentru pasivitatea de care dă dovadă. Dacă vreți să dominați spiritele, n-aveți decît s-o faceți ! proclamă Maliughin. Destul cu lamentările, trebuie să muncim, să activăm și să ne dăruim total, fără reticențe.

Pe o poziție similară s-a situat și actorul Igor Ilinski, în articolul său „Epoca marilor experiențe". Ilinski pledează pentru intensificarea căutărilor, denunțînd tot ceea ce ridică obstacole în munca creatoare a oamenilor de artă. Criticîndu-l pe Romanov pentru atitudinea sa prea „elegiacă", Ilinski aprobă în întregime intervenția dramaturgului Maliughin, care pledează pentru acțiune și căutări creatoare.

Cele trei articole apărute în „Literaturnaia Gazeta" au făcut obiectul unei largi dezbateri, organizată de către Societatea Teatrală Rusă. E de așteptat, dată fiind importanța problemei puse în discuție, ca seria articolelor să continuie.

Studiul „Discuții despre teatru" de Vladimir Sappak, datorită modului sistematic în care prezintă bogatul conținut de idei al ultimelor dezbateri din presa U.R.S.S., ne oferă o perspectivă largă asupra confruntărilor de opinii din lumea teatrală a Uniunii Sovietice și de pe urma cărora, arta teatrală realist-socialistă va avea, fără îndoială, mult de cîștigat.

D. VLAD

„Căi noi în operetă"

Spectacolele date de Teatrul de Stat de Operetă din București în U.R.S.S. au însemnat un succes categoric, întrunind sufragiile unanime ale specialiștilor, cît și ale marelui public care a făcut artiștilor cîntăreți romîni o primire entuziastă. Înfățișîndu-se spectatorilor sovietici cu un repertoriu variat — *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino, *Colomba* de Elly Roman, *Plutașul de pe Bistrița* de Filaret Barbu și *Vînzătorul de păsări*, clasica operetă a lui Karl Zeller, — ansamblul romînesc a demonstrat o gamă bogată de daruri artistice în domeniul cîntului, coregrafiei, jocului scenic, scenografiei.

Comentariile presei sovietice pe marginea reprezentațiilor date de artiștii noștri în U.R.S.S. sînt ilustrative pentru aprecierea generală deșteptată de aceste reprezentații în rîndurile prietenilor noștri. „Orientarea activității creatoare a Teatrului de Stat de Operetă din București s-a conturat destul de limpede încă de la primul spectacol. Este un teatru tînăr (nu are nici șase ani de existență), care caută căi noi în operetă, luptă pentru crearea unor spectacole realiste — în care să se reflecte viața de astăzi — și pentru intuirea operelor clasice cu înțelegerea proprie artistului contemporan", citim în „Komsomolskaia Pravda" (nr. 64). Cronicarul aceluiași ziar relevă, printre altele, ca o trăsătură specifică a spectacolelor romînești de operetă (trăsătură ce ține și de libretul și muzica lucrărilor, dar și de viziunea regizorală și interpretativă), bogăția elementelor lirice și dramatice. Ziarul „Vecernaia Moskva" (nr. 59) a publicat sub semnătura artistului emerit al R.S.F.S.R. și al R.S.S.B., P. Zlatogorov, o cronică la *Lăsați-mă să cînt*, din care spicuim doar puține cuvinte... care spun, însă, mult : „...Un spectacol interesant, care te încîntă prin marea cultură muzicală și scenică... te captivează prin interpretarea armonioasă a întregului ansamblu, prin momente foarte reușite de punere în scenă". În alt loc citim : „Desigur, principala valoare a spectacolului (Colomba — n.n.) o constituie interpreții lui, simpli și fermecători". („Sovetskaia Kultura" nr. 37.)

Cronici, impresii de spectatori, saluturi pe marginea spectacolelor Teatrului de Ope-

www.cimec.ro

retă au apărut și în ziarele „Trud" (Moscova), „Gorkovskaia Pravda", „Gorkovski Raboci" (Gorki), „Komsomolska Plemea", „Ciornomorska Komuna" și „Znamea Komunisma" (Odesa) și altele, toate vădind că artiștii Teatrului nostru de Operetă au prilejuit, prin măiestria, dăruirea și conștiinciozitatea muncii lor, o nouă afirmare peste hotare a propășirii culturii artistice din țara noastră.

În cinstea marii sărbători

Răspunzînd chemării Teatrului „V. Maiakovski" și Teatrului Mic din Moscova, majoritatea teatrelor sovietice și-au anunțat repertoriul festiv în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

Astfel, Teatrul Central de Copii din Moscova a inclus în repertoriu piesele *Boris Godunov* de Pușkin, *Te voi găsi* de E. Uspenskaia și L. Oșanin, ca și piesa *Poveste* de M. Svetlov, dedicată celui de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului. În zilele sărbătoririi, teatrul va organiza spectacole festive cu piesele *În căutarea fericirii* de V. Rozov și *Floarea fermecată* de dramaturgul chinez Cen De-io.

Teatrul Academic „S. Pușkin" din Leningrad a anunțat că va monta cu prilejul celei de a 40-a aniversări a Revoluției din Octombrie, o dramatizare după romanul *Pămînt desțelenit* de M. Șolohov, ca și piesa *Lenin* de A. Kapler și T. Zlatogorov. Un repertoriu deosebit de bogat a anunțat și Teatrul Mare de Păpuși din Leningrad. Două piese, și anume: *Căutătorul de urme* de A. Alexandrova și *Vulturul Ceapaev* de I. Ermakov, vor fi prezentate în cadrul spectacolelor pentru copii și tineret, în timp ce, pentru spectatorii vîrstnici, va fi montată o dramatizare după cunoscutul roman al lui Ilf și Petrov, *12 scaune*. Între 1 și 15 noiembrie, teatrul va prezenta un ciclu de reprezentații cu cele mai izbutite spectacole ale repertoriului său.

Teatrul Vainemuine din Tartu a anunțat recent că intenționează să marcheze această importantă sărbătorire prin trei noi premiere: *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, *Cintec de leagăn vîndut* de H. Laxness și *Mama Courage* de Bertolt Brecht.

La rîndul său, Teatrul Rustaveli din Tbilisi a comunicat unui corespondent al ziarului „Sovetskaia Kultura" că pregătește două premiere și anume: *Lavina* de M. Mrevlișvili și *Tînăra învățătoare* de G. Kelbakiani. Cu prilejul reprezentațiilor festive din luna noiembrie, teatrul va mai reprezenta și piesele *Concetățenii* de M. Djaparidze, *Familia* de Popov și *Ruptura* de B. Lavreniov.

O deosebită amploare cunosc și acțiunile întreprinse în R.S.S. Tadjică în vederea sărbătoririi celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții din Octombrie. Astfel, Ministerul Culturii al R.S.S. Tadjice a organizat un concurs de piese dedicate actualității tadjice. În cadrul concursului vor fi examinate atît lucrări pentru spectatorii vîrstnici, cît și piese care se adresează tineretului. Cît privește teatrele tadjice, ele au început de pe acum pregătirea spectacolelor festive. Teatrul Lahuti va monta o piesă a dramaturgiei tadjice: *Onoarea conștiinței* de G. Abdulo și *Orologiul Kremlinului* de N. Pogodin, iar Teatrul Rus de Dramă „V. Maiakovski", *Sfîrșitul escadrei* de A. Korneiciuk și *Tragedia optimistă* de Vs. Vișnevski.

În numeroase alte orașe din Uniunea Sovietică, teatrele și cercurile dramatice de amatori depun o intensă activitate în vederea prezentării unor spectacole la nivelul festivei aniversări.

Știri din...

U.R.S.S.

● La Tbilisi, capitala R.S.S. Gruzine, s-a desfășurat recent o decadă a literaturii și artei sud-osetine. Cu acest prilej, locuitorii din Tbilisi au avut prilejul să asiste la cîteva spectacole prezentate de colectivul Teatrului „Hetagurov" cu piesele: *Zalina* de V. Gagloev, *Cermen* de G. Plieva, *Maia Țhneteli* de V. Kandelaki și *Mama orfanilor* de D. Tuaeva.

● Dintre ultimele premiere prezentate de teatrele din Moscova și Leningrad, reținem *Un cuib de nobili* de I. Turgheniev, într-o nouă versiune dramatică semnată de M. Ianșin și P. Lesli (la Teatrul Academic de Artă M. Gorki), piesa în versuri *Marșul* de A. Galici, închinată după cum menționează autorul „celor care nu s-au mai întors din război" (Teatrul „Maiakovski")

www.cimec.ro

și piesa *Vulpea și strugurii* de H. Fiheiredo, dramaturg brazilian contemporan (Teatrul de Dramă „M. Gorki" din Leningrad).

● Teatrul Mossoviet a înscris în repertoriul său o nouă piesă a dramaturgilor M. Makliarski și L. Șein, dedicată activității organelor de miliție.

Sub conducerea regizorului A. Șapsa, colectivul de interpreți a audiat, în vederea unei mai bune cunoașteri a materialului de viață prezentat de cei doi dramaturgi, un ciclu de conferințe privind viața și activitatea celor care luptă zi de zi pentru păzirea liniștei și ordinei publice.

● Cu prilejul decadei literaturii și artei tadjice, desfășurate de curînd la Moscova, două din cele mai importante colective teatrale tadjice au prezentat în capitala Uniunii Sovietice, cele mai valoroase spectacole ale repertoriului lor. Astfel, pe scena Teatrului „A. S. Pușkin", ansamblul Teatrului „Lahuti" a reprezentat piesa *Dohunda* de J. Ikrami, o dramă istorică revoluționară înfățișînd crîmpeie din lupta comună a popoarelor rus și tadjic pentru instaurarea puterii sovietice în Tadjikistan, piesa *Saodat* de S. Saidmuradov și M. Robiev, oglindind aspecte din viața țărănimii colhoznice, comedia *Două inimi se vestesc* de S. Kiamova și A. Moroz, precum și tragedia lui Shakespeare *Regele Lear*, în care rolul titular este deținut de M. Kasimov, artist al poporului din U.R.S.S.

La rîndul său, Teatrul de Dramă Rus al R.S.S. Tadjice a oferit un ciclu de spectacole cu *Tragedia lui Usmanov* de M. Mirșekara, piesă în care sînt dezbătute unele probleme ale intelectualității tadjice, *Baia* de M. Maiakovski și *Copiii soarelui* de M. Gorki. Spectacolele Teatrului de Dramă Rus s-au desfășurat în sala Teatrului „Vahtangov".

● Recent a luat sfîrșit turneul în U.R.S.S. al ansamblului austriac „Wiener Eisrevue". Timp de aproape o lună, actorii austrieci au oferit peste 30 de spectacole în incinta Palatului Sporturilor din Moscova.

● Fireasca satisfacție resimțită de orice teatru pentru montarea unei piese datorită unui dramaturg local s-a îmbinat în cazul Teatrului din Krasnodar cu mîndria de a fi prezentat prima piesă a dramaturgiei sovietice care oglindește aspecte din viața lui Karl Marx.

Piesa *Inimă generoasă* de A. Iakovlev reprezintă rodul unei îndelungi colaborări între teatru și tînărul dramaturg, care a încercat cu prilejul premierei emoțiile debutului.

Spectacolul *Inimă generoasă*, întîmpinat cu deosebit interes de către spectatori, a prilejuit o frumoasă performanță actorului A. Bozdarenko în rolul lui Karl Marx.

● Doi tineri, Tania și Anatolii se iubesc și decid să se căsătorească. Împlinirea acestui deziderat, atît de firesc pentru doi oameni tineri, pare a nu întîmpina nici o piedică. Pînă și o problemă atît de sîcîitoare ca aceea a locuinței viitoarei familii este pe cale de a fi rezolvată, în mare măsură, datorită lui Arkadii Ermakov, directorul uzinei în care lucrează Anatolii. Și, totuși, o nefericită întîmplare întunecă fericirea celor doi tineri. Directorul Ermakov, plecînd în concediu, încredințează problema îndeplinirii formalităților administrative legate de predarea noii locuințe, ajutorului său, Luziți, un om fricos, nehotărît, dispus să acționeze cu promptitudine numai cînd e vorba de propriul său interes.

Abia după multe peripeții, Tania și Anatolii își vor afla fericirea, bineînțeles într-o locuință nouă, spre deplina satisfacție a spectatorilor care urmăresc cu deosebit interes întîmplările celor doi tineri, eroii piesei *Dragostea, un director și o locuință* de Ț. Solodar, a cărei premieră a avut loc de curînd pe scena Teatrului Transporturilor din Moscova.

Dragostea, un director și o locuință este o virulentă satiră la adresa birocratismului și a metodelor administrative în muncă.

● Peste 500 de artiști de circ sovietici și străini vor participa la cavalcada organizată în zilele celui de al VI-lea Festival Mondial al Tineretului. Grandioasa demonstrație, care va parcurge principalele artere ale Moscovei, se va încheia pe stadionul Dinamo, printr-o reprezentație de proporții puțin obișnuite. Totodată, numeroși gimnaști, jongleri, acrobați, iluziniști își vor da concursul în cadrul festivităților acuatice organizate pe rîul Moscova.

În cursul acestei veri, vor mai fi amenajate cinci noi arene de circ, dintre care

www.cimec.ro

una în parcul de Cultură și Odihnă „M. Gorki".

Tot în cursul acestui an, circul din Moscova și cel din Leningrad vor organiza turnee în orașele care nu au un circ stabil.

Numeroasele schimburi cu străinătatea, proiectate pentru acest an, vor prilejui moscoviților vizionarea unor programe extraordinare prezentate de artiștii Circurilor de Stat din R. P. Chineză, R. Cehoslovacă, R. P. Mongolă și R. P. Polonă.

La rîndul lor, actorii de circ sovietici au întreprins turnee în R. Cehoslovacă, R. P. Polonă și R. P. Romînă.

Franța

● Stația de televiziune franceză a transmis recent un spectacol cu piesa *Don Carlos* de Schiller.

În cronica pe care o semnează în ziarul l'Humanité, Edmond Gilles precizează că succesul noului spectacol se datorește, în primul rînd, realizatorului său, Pierre Viallet, care a reușit, cu acest prilej, să rezolve problema dificilă a găsirii unui stil propriu spectacolului de televiziune, stil care „nu trebuie să fie un compromis între cel teatral și cinematografic, ci un nou mijloc de expresie a gîndurilor și acțiunilor imaginate de autor".

● Piesa lui Brecht, *Grandoarea și decadența celui de al III-lea Reich*, prezentată în 1938 în premieră mondială la Paris, a fost reluată după 19 ani pe scena pariziană. În adaptarea și traducerea lui Pierre Abraham, *Grandoarea și decadența celui de al III-lea Reich* a fost montată de Teatrul Petit Marigny. Spectacolul, pus în scenă de Jacques Roussillon a întrunit o valoroasă distribuție în frunte cu Nicole Kessel, Tony Taffin, Jacques Rispal și alții.

● Marina Vlady, cunoscuta actriță de cinema, și-a făcut recent debutul în teatru. Pe scena Teatrului l'Oeuvre, ea a interpretat rolul principal în noua piesă a lui Robert Hossein *Voi cei care ne judecați*.

● Teatrul în aer liber din localitatea Carcassonne a fost fondat în 1908. În prima stagiune, datorită participării unor actori de frunte ai scenei franceze, teatrul din Carcassonne și-a dobîndit o faimă bine meritată. De-a lungul anilor însă, teatrul nu s-a mai menținut la nivelul începuturilor sale, pierzîndu-și de aceea treptat din simpatia spectatorilor.

Anul acesta, Jean Deschamps va încerca să reciștige interesul spectatorilor pentru Festivalul de Artă Dramatică de la Carcassonne, prezentînd un ciclu de spectacole cu: *La chanson de Roland*, text original adaptat de G. Hocquard, *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare și *Hernani* de Victor Hugo.

R. P. Polonă

● În cursul ultimelor luni, R. P. Polonă a primit vizita cîtorva colective teatrale străine. Astfel, în cursul lunii mai, ansamblul Comediei Franceze a reprezentat la Varșovia, Poznan și Cracovia, *Burghezul gentilom* de Molière.

La începutul lunii iunie, Berliner Ensemble, după turneul în U.R.S.S., a poposit la Varșovia. Cu acest prilej, actorii berlinezi au oferit un ciclu de spectacole cu *Tobele și goarnele* de Faranhar, *Cercul de cretă caucazian* și *Galileo Galilei* de B. Brecht.

După o serie de reprezentații la Paris, pe scena Teatrului Națiunilor, formația Stratford-upon-Avon a prezentat la Varșovia cinci spectacole cu *Titus Andronicus* de Shakespeare. După cum se știe, rolurile principale în acest spectacol sînt deținute de Laurence Olivier și Vivian Leigh.

De curînd, ziarul „Trybuna Ludu" a anunțat că într-un viitor apropiat, vor sosi în Polonia, Teatrul de Estradă al U.R.S.S. precum și cunoscutul Teatru de Miniaturi condus de Raikin.

Canada

● Deși, în general, activitatea grupării teatrale shakespeareene de la Stratford (Ontario) este apreciată de cercurile culturale canadiene, iată că un om de teatru din Canada, Bernard Braden, nu se sfiește să exprime o părere diametral opusă. Într-adevăr, Braden (vorbind la Arts Theatre din Londra) a afirmat că formația shakespeareană din Ontario „va întîrzia cu cel puțin cinci ani dezvoltarea teatrului canadian", deoarece „nu poți făuri o mișcare teatrală națională pe bază de imitație. Teatrul se naște cînd există mai întîi

www.cimec.ro

dramaturgi şi apoi actori... Canada are nevoie de o dramaturgie care să abordeze problemele Canadei, de piese care să vorbească despre ţară şi despre poporul ei...". Deoarece, pentru moment, proiectele şi iniţiativele de ordin strict cultural, care nu promit beneficii materiale certe, cu greu află sprijin financiar, Braden e de părere că dramaturgia şi — implicit — mişcarea teatrală din ţara lui vor avea de dus o luptă grea pentru a se aşeza pe o temelie naţională sănătoasă.

● Din iniţiativa Asociaţiei Ucraina-Canada, la Toronto, a fost organizat un ciclu de spectacole cu piesa *Tragedia lui Borislav*, o dramatizare de I. Dold-Mihailik, după una din povestirile lui Ivan Franko.

R. P. Chineză

● De curînd, Teatrul Popular de Artă din Pekin a prezentat în premieră noua piesă a dramaturgului Lao-She, *Ceainăria*, a cărei acţiune dramatică se întinde pe o perioadă cuprinsă între sfîrşitul celui de al XIX-lea veac şi anul 1940. Eroul principal este proprietarul unei ceainării, un afacerist şiret şi abil, ruinat şi împins la sinucidere, în cele din urmă, de soldaţii gomindanişti şi americani. Piesa reflecta panoramic aspecte de un puternic dramatism din viaţa oamenilor simpli care au avut de îndurat jugul apăsător al exploatării interne, cît şi urmările grele ale exploatării imperialiste.

● Piesa dramaturgului Cen-Ţi-tun, *Marele Marş*, dedicată eroicului marş al Armatei Roşii chineze din 1934—1935, a fost recent scenarizată pentru primul film chinezesc pe ecran lat. Scenariul aparţine dramaturgului Sun-Tzian.

Anglia

● Tot mai precară devine în ultimul timp situaţia teatrelor engleze. Impozitele ridicate pe care guvernul englez le aplică asupra spectacolului teatral, pe de-o parte, costul exorbitant al materialelor necesare confecţionării costumelor şi decorurilor, pe de alta, pun activitatea multor teatre engleze în grea cumpănă. Numai în ultimul an, la Londra, s-au închis cîteva săli de teatru printre care şi Teatrul Stall, al doilea ca mărime din capitala Angliei.

Criza financiară a teatrului englez, cu multiplele-i repercusiuni asupra întregii dezvoltări a artei teatrale engleze, a ajuns să neliniştească în fine şi oficialitatea britanică. Cu cîtăva vreme în urmă, un grup de parlamentari a supus Camerei Comunelor o rezoluţie prin care se cere scăderea impozitelor asupra spectacolului. Nu ne este cunoscută încă soarta acestei rezoluţii.

R. Cehoslovacă

● La începutul viitoarei stagiuni teatrale, spectatorii praghezi vor avea prilejul să vizioneze un spectacol deosebit de interesant. E vorba de piesa *A cincea lagună*, de F. Kwasi Fiawoo, prima lucrare dramatică scrisă în limba erve, cea mai răspîndită în Togo. Piesa a fost scrisă în anul 1953. Traducerea piesei, datorită Dr. K. Ruzicka, colaborator ştiinţific al Academiei de Ştiinţe din R. Cehoslovacă, şi prezentarea ei pe scena cehoslovacă au fost prilejuite de recenta proclamare a noului stat Ghana.

● Teatrul Komarni din Praga a prezentat în premieră piesa *Generalul Washington şi Vrăjitorul* de Howard Fast. Teatrul Realist „Zdenek Nejedly" a montat o nouă piesă a dramaturgului Pavel Kohout, *Curajul*, o dramatizare după cunoscutul roman *Bărbăţie*, al scriitoarei sovietice Vera Ketlinskaia.

● Pe lîngă Agenţia teatrală şi literară din Praga, a fost creată, din iniţiativa unui grup de cercetători de istorie a teatrului, o evidenţă a articolelor publicate în revistele literare şi de teatru, cehe şi străine. Prin fişarea şi catalogarea materialului, s-au putut întocmi cartoteci de probleme, cuprinzînd o amplă informaţie asupra principalelor aspecte ale vieţii teatrale din R. Cehoslovacă şi străinătate.

www.cimec.ro

R. P. Ungară

● Anul acesta, Teatrul Național „S. Petöfi" împlinește 120 de ani de activitate. Importantul eveniment este marcat printr-un repertoriu festiv în care sînt incluse piesele : *Galileu* de Németh László, *Pygmalion* de Bernard Shaw, *Tartuffe* de Molière, *Nunta însingerată* de Garcia Lorca, *Othello* și *Richard al III-lea* de Shakespeare.

R. P. Albania

● Teatrul Popular de Dramă din Tirana a prezentat înainte de închiderea stagiunii trei noi premiere. Este vorba de piesa originală *Geneva* de Selman Vazori, de piesa *Un om ciudat* de Nazim Hikmet și de cunoscuta piesă a dramaturgului sovietic N. Pogodin : *Orologiul Kremlinului*.

Danemarca

● Asemenea majorității țărilor capitaliste, în Danemarca teatrele nu folosesc ansambluri permanente. Simple antreprize particulare, animate mai ales de obiective comerciale, teatrele angajează actorii pe spectacol, salariul fiind condiționat de numărul spectacolelor reprezentate. Excepție face doar Teatrul Regal din Copenhaga, subvenționat de stat, care folosește un ansamblu permanent în măsură să acopere necesitățile de oameni ale celor două spectacole pe care teatrul le prezintă zilnic pe cele două scene ale sale. Cît privește repertoriul, Teatrul Regal acordă preferință mai ales repertoriului clasic. Unul dintre recentele sale succese îl constituie spectacolul *Indefor Murene* (Între ziduri) de Henri Nathausen, un clasic al dramaturgiei daneze.

Repertoriul modern, autohton și străin este lăsat cu precădere pe seama celorlalte formații teatrale. Dintre acestea se remarcă mai ales Teatrul „Riddersalen" din Copenhaga, care se bucură de faima de a fi cel mai mic teatru din Danemarca.

Ceea ce nu izbutește totdeauna teatrul „Riddersalen", este să-și alcătuiască un repertoriu în măsură să intereseze și masele largi de spectatori.

Italia

● Piccolo Teatro di Genova — sau mai exact, cu titulatura nouă : Compagnia Stabile del Piccolo Teatro — a prezentat *Posedații* de F. M. Dostoievski, în dramatizarea lui Diego Fabbri. Acesta — el însuși dramaturg consacrat — a izbutit, pe cît se pare, numai în parte să biruie dificultățile care, în mod firesc, îl pîndesc pe cel ce se încumetă să transpună în formă scenică romanul atît de stufos al marelui scriitor rus, să aducă în lumina rampei personajele discursive, obsedate, exacerbate, create de Dostoievski. Constatarea nu împietează cu nimic asupra meritelor reale ale dramatizării. Meșteșugul dramatic al lui Fabbri, conștiinciozitatea în redarea semnificațiilor operei originale, devotamentul și generozitatea (termenii aparțin criticului Enrico Bassano) cu care s-a aplecat asupra eroilor dostoievskieni și-au spus, în chip rodnic, cuvîntul.

Regizorul Luigi Squarzina, avînd în fața sa o sarcină foarte delicată, a izbutit să creeze un spectacol de calitate, evitînd impresia de „batere a pasului pe loc" în momentele discursive și știind să imprime desfășurării scenice acel ritm și crescendo, care pe alocuri scad în dramatizare. Dintre actori s-au impus mai ales Enrico Maria Solerno (Nikolai) și Tino Buazzelli (Piotr). Publicul genovez a primit cu multă căldură curajosul act artistic al formației de la Piccolo Teatro.

Amănunt vrednic de reținut : după propria lui mărturisire, Fabbri a lucrat 20 de ani la dramatizarea romanului lui Dostoievski.

Uruguay

● În regia lui Del Cioppo, Teatrul El Galpon a prezentat *Trei surori* de Cehov. Spectacolul a întrunit o valoroasă distribuție avînd în frunte pe artista chiliană Belgica Castro, anume invitată cu acest prilej.

www.cimec.ro

R. D. Germană

● Recent, Berliner Ensemble a prezentat în premieră piesa *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, în care cunoscutul om de teatru german, deşi atacă un subiect istoric, dezbate o problemă cu puternic răsunet în actualitate : rolul şi sarcinile ce revin ştiinţei în societate.

După cum se ştie, piesa a fost creată în 1940, pe vremea cînd Brecht se afla în Danemarca, scrierea ei fiind prilejuită de primele experienţe din domeniul fizicii nucleare.

● Noua piesă a dramaturgului Gerald Hauser, *Spre sfîrşitul nopţii*, este dedicată prieteniei germano-sovietice. Cele trei personaje ale piesei, inginerul sovietic Boris Strogov, doctorul german Emssen şi tînăra tehniciană Eva Brandt, antrenate într-un puternic conflict dramatic, demonstrează grăitor sprijinul pe care-l întîmpină intelectualitatea germană din partea intelectualităţii sovietice în rezolvarea sarcinilor pe care le ridică construcţia socialismului în R. D. Germană.

Premiera piesei a avut loc la Teatrul din Magdeburg, actualmente ea fiind înscrisă în repertoriul a 14 teatre germane.

Uniunea Sud-Africană

● *Jurnalul Annei Frank* de Goodrich şi Hackett a obţinut un succes imens la Teatrul Hofmeyr din Capetown : spectacolul, prezentat de Leonard Schach, a fost văzut de 30.000 de spectatori. Acum, *Jurnalul Annei Frank* a pornit în turneu prin toată Uniunea sud-africană, pe urmele *Omului care aduce ploaie*, al lui Richard Nash, care a obţinut de asemenea un succes răsunător, tot sub conducerea artistică a lui Schach.

Olanda

● După cum se ştie, *Jurnalul Annei Frank*, dramatizare de Francis Goodrich şi Albert Hackett, după jurnalul intim al tinerei Anne Frank, executată într-un lagăr de exterminare împreună cu familia ei, cunoaşte astăzi o popularitate puţin obişnuită. Grelele şi tragicele încercări prin care a trecut familia Frank, în timpul ocupaţiei hitleriste în Olanda, sînt cunoscute astăzi în Statele Unite ale Americii, Anglia, Finlanda, Italia, R. F. Germană, R. D. Germană, R. P. Polonă, la noi şi în multe alte ţări în care se joacă piesa.

Interesul crescînd pentru tînăra eroină a piesei a determinat recent municipalitatea din Amsterdam să preia casa în podul căreia s-a ascuns o lungă perioadă de timp familia Frank şi s-o transforme într-un muzeu memorial, închinat familiei Frank.

R. P. F. Iugoslavia

● Dintre ultimele premiere ale teatrelor iugoslave reţinem *Copacii mor în picioare* de Al. Cassona (Teatrul Naţional din Belgrad), comediile *Paşi în altă cameră* şi *Cheia şi umbra*, ambele de Miodrag Pavlovici (Teatrul Experimental din Belgrad) şi *Al patrulea colţ* de Radoslav Ratkovici (Teatrul de Stat din Titograd). Este interesant de menţionat că piesa istorică *Al patrulea colţ*, inspirată de evenimentele premergătoare anului 1918, foloseşte modalităţi de construcţie apropiate cinematografului, dramaturgul renunţînd la împărţirea în acte (piesa se joacă fără nici o pauză) şi folosind o succesiune rapidă de tablouri.

R. F. Germană

● La Frankfurt pe Main a fost organizată o expoziţie de „Păpuşi vechi şi noi", Exponatele — micii „actori neînsufleţiţi" — au fost alese cu grijă şi pricepere de către un specialist în istoria teatrului de păpuşi şi de umbre, prof. Arnold Bode din Kassel. Dintre nenumăratele exemplare ce i-au fost puse la dispoziţie de muzee şi colecţionari din Germania, Elveţia, Italia şi alte ţări europene, el nu a reţinut decît pe acelea care — potrivit expresiei sale — vorbesc şi spectatorului din zilele noastre, îi pot comunica ceva. Alături de păpuşile europene, vizitatorii expoziţiei au putut să admire remarcabile exemplare folosite în China şi Iava.

www.cimec.ro

cărți-reviste

Poetul „Cidului"*

Nenumăratele legiuni de comentatori care s-au aplecat timp de 300 de ani peste cuprinzătoarea operă a lui Corneille au izbutit să statornicească, între alte adevăruri îndoielnice, și o ierarhizare a valorii fiecăreia din nestematele aceleiași diademe. Discutabile între altele și din punctul de vedere al răsfrîngerii operelor în conștiința spectatorilor diferitelor epoci pe care Corneille le-a înfruntat cu strălucire, legile hotărîte de critici se reflectă și în economia edițiilor care apar periodic și care se alcătuiesc după un tipic consacrat. Cînd este vorba de „opere alese" și cînd alegerea se face cu strictețe, numai patru dintre operele lui Corneille sînt dăruite tiparului: *Cidul, Horațiu, Cinna* și *Polyeucte*. Acestora li s-a aplicat pecetea maximă. Ele sînt socotite ca expresia superioară, substanța însăși a geniului corneillean. Tot ce rămîne în afara limitelor cuprinse între *Cidul* și *Polyeucte* nu mai contează, sau contează destul de puțin, ca să îndreptățească pe editori să le ignoreze. Cînd sînt mai puțin aspri cu opera lui Corneille, care nu se mai poate apăra decît prin ea însăși — și se apără cu strălucire! — editorii mai adaugă celor patru titluri încă vreo cîteva: *Pompei, Mincinosul* (cu *Urmarea la Mincinosul*), *Rodoguna, Nicomed* și *Sertorius*. Toate celelalte sînt rezervate resemnatelor ediții complete, care trebuie să cuprindă, vrînd-nevrînd, chiar și opere care nu satisfac exigențele consilierilor literari, deși spunînd: „Corneille pictează pe oameni așa cum ar trebui să fie", La Bruyère se va fi gîndit și la ele...

* Corneille, **Teatru**, colecția Clasicii Literaturii Universale. E.S.P.L.A., 1957.

În lumina celor de mai sus, volumul apărut la E.S.P.L.A. oferă un punct de vedere editorial cu totul nou, curajos și — vrem s-o spunem de la început — după părerea noastră, bine inspirat. Redusă la limita a numai patru din piesele lui Corneille, ediția scoasă de E.S.P.L.A. nu cuprinde decît două din lucrările „absolute" (*Cidul, Horațiu*), cărora li s-a alăturat una din cele de, ca să zicem așa, a doua categorie (*Nicomed*), precum și — revoluționar! — *Jocul amăgirii*, despre care un comentator asigurase cîndva că ar fi pe placul admiratorilor lui Corneille să fie ștearsă din catalogul operelor sale.

⁂

Cidul este atît de cunoscut de toată lumea, încît titlul lui se confundă aproape cu numele lui Corneille. El înfățișează lupta morală dintre datorie și pasiune. Suflul eroic care străbate cele cinci acte, sonoritatea versurilor, logica înlănțuită, parcă dăltuită în bronz, a sentințelor exprimate explică entuziasmul atîtor serii de înaintași care, mai norocoși decît noi, au avut prilejul să asculte piesa de pe scenă. Nu vom stărui, de aceea, asupra operei, decît pentru a spune că ea a asigurat academicienilor contemporani cu Corneille, dacă nu altă nemurire, cel puțin pe aceea de a se fi făcut pentru eternitate odioși prin campania sălbatică dusă împotriva scriitorului. După *Cidul*, mai exact după campania dusă împotriva *Cidului*, un contemporan scria: „...nu mai lucrează nimic. Scudery[1], sciindu-l, a obținut măcar

[1] Acesta este numele purtătorului de cuvînt al „sentimentelor Academiei" care îl acuzau pe Corneille de plagiat, de nerespectarea legilor aristotelice ale teatrului și de multe altele...

www.cimec.ro

atit : l-a scîrbit de meserie şi i-a secat inspiraţia. Cît mi-a fost posibil, l-am reîncălzit şi l-am încurajat să-şi ia o revanşă asupra lui Scudery şi a protectorilor acestuia, dînd un nou *Cid* care să atragă sufragiile lumii întregi..." Acest nou *Cid* a fost *Horaţiu*, cea dintîi din tragediile inspirate din lumea romană, în care Corneille va zăbovi îndelung. *Horaţiu* este istorie dramatizată. Cugetarea politică, versul patetic au făcut să se spună că, printre culmile corneillene, *Horaţiu* reprezintă piscul suprem.

Cu *Nicomed*, Corneille îşi surprinde contemporanii prin aceea că pentru prima oară substanţa elementului comic a fost ridicată pînă la „demnitatea tragicului".

Deşi înlăturată din lista operelor corneillene „absolute", sau chiar numai semiabsolute, *Jocul amăgirii* (l'Illusion) a smuls de-a lungul veacurilor tot atîtea strigăte de admiraţie, ca şi cele mai acceptate dintre piesele lui Corneille. „Mi se pare că piesa ar merita osteneala să fie reluată măcar o dată şi anume pentru aniversarea naşterii marelui inaintaş", a exclamat Eduard Thiery — ceea ce s-a şi făcut, şi nu fără succes, de către Comedia Franceză. Acestui fapt i se datoreşte pătrunderea operei între lucrările selecţionate de către „Bibliotéque des Bibliophiles", care a considerat reprezentarea ei pe scena teatrului lui Molière ca un gir. Mai sînt şi alte considerente, credem noi, care ar fi justificat o asemenea alegere. Ele se găsesc în fantezia, în umorul şi adîncimea de cugetare a operei însăşi, în frumuseţea versurilor, în tîlcurile şi în fantasticul fabulaţiei. Ce spectacol pentru Teatrul Tineretului, ce minunat spectacol, pentru un adevărat teatru al tineretului, mai puţin preocupat de soarta fetelor pierdute sau de avatarurile siropoase ale lui David Copperfield !

*

Cidul a fost reeditat în traducerea mai veche a lui Şt. O. Iosif. Poetul a izbutit, de cele mai multe ori, să redea autentic frumuseţea versurilor corneillene. Frămîntarea personajelor, măreţia lor, tragismul situaţiilor, tot ce este propriu „părintelui tragediei franceze" a căpătat în versul lui Iosif o tălmăcire adesea la nivelul originalului. Ar fi fost totuşi bine dacă, şi de data aceasta, E.S.P.L.A. ar fi încredinţat tălmăcirea lui Iosif unei revizuiri autorizate, aşa cum a făcut cu traducerea aceluiaşi scriitor din opera lui Heine. Unele inadvertenţe, proprii condiţiilor în care se făceau traducerile în trecut, ar fi fost înlăturate. Aşa, de pildă versul :

Et, puisque Don Rodrigue a resolu son père
Au sortir du Conseil à proposer l'affaire

nu ar fi apărut în traducere

Şi cum Rodrig decise Don Dieg să te ceară
Chiar azi, după şedinţă, — te las să judeci dară

traducîndu-se în chip nefericit *Consiliu* (de stat) prin... şedinţă.

De asemenea versurile

Pardonez-moi, Madame.
Şi je sors de respect pour blammer cette flamme,

nu ar fi sunat în romîneşte :

O, doamnă,
Mă ierţi că uit respectul ce să te cert mă-ndeamnă.

Ceea ce o îndeamnă pe Leonora s-o certe pe Infantă pentru pasiunea ei nu este respectul ; dimpotrivă, pentru a-i putea reproşa această pasiune, guvernanta depăşeşte limitele respectului („...je sors du respect") datorat stăpînei şi tocmai de aceea, spune în prima parte a versului întîi : „mă iertaţi că uit respectul".

Sînt unele scăpări, e drept mai puţine, şi în traducerile lui *Nicomed* şi *Horaţiu*, semnate de academicianul Victor Eftimiu şi de Petru Manoliu. Tocmai pentru că traducătorii au izbutit să redea cu fidelitate şi, în acelaşi timp, artistic cele mai subtile pasaje ale originalului, forme ca : „...inima zdrobită pînă-n fund" („...mon coeur, accablée de mille deplaisirs") supără ; tot aşa : „îi port lui Horaţiu o dragoste curată, ca să mai *port* osînda de-a fi uitat vreodată". În *Nicomed*, de asemenea, pasajul :

De quoi se mêle Rome, et s-en prend le Senat,
Vous vivant, vous regnant, ce droit sur votre État ?
Vivez, regnez, Seigneur, jusqu'à la sepoulture

www.cimec.ro

tradus atît de frumos în primele două versuri, capătă un aspect de localizare grotescă în versul al treilea :

Ce intervine Roma şi cum acest Senat
Tu încă viu şi rege, se-amestecă în stat ?
Fii sănătos, domneşte cît ţi-o trăi făptura.

Ultima traducere, a comediei fantastice *Jocul amăgirii* (în original : *Iluzia*), semnată de C. Borănescu-Lahovary şi C. Mătăsaru, impune de asemenea unele rezerve, în ciuda faptului că se prezintă, în genere, la un înalt nivel. Aşa, de pildă, citim :

N-a izbutit să scape din gheare de văleat
Decît doar nervi şi oase ce-un veac a descărnat.

Textul lui Corneille, ca şi de altfel o logică elementară, spune că nu nervii şi oasele au descărnat veacul, ci că dimpotrivă cei o sută de ani care s-au scurs au descărnat, reducînd la nervi şi la oase etc...

O mai mare grijă a editurii (responsabil de carte, Doina Matache) ar fi asigurat celor patru opere corneillene traduceri cărora le lipseşte foarte puţin ca să fie perfecte.

*

Academicianul Cezar Petrescu a scris o prefaţă pasionată, în care, cu o erudiţie impresionantă, depăşeşte de cele mai multe ori îndatoririle obişnuite, abordînd cu autoritate domeniul istoriei literare şi cuprinzînd nu numai epoca lui Corneille dar, prin largi implicaţii, aproape întreaga istorie a literaturii şi teatrului francez. În nici una dintre prefeţele multelor ediţii din Corneille nu am întîlnit o asemenea aplicaţie şi, mai ales, o asemenea privire în paralel a operei şi a vieţii. E drept că, aşa cum singur o mărturiseşte, prefaţatorul foloseşte pentru expunerea sa nu numai o documentaţie ştiinţifică, ci şi date care nu au fost confirmate. Dar, chiar dacă procedeul pune sub semnul întrebării unele afirmaţii, interesul ei la lectură nu e cîtuşi de puţin mai redus.

O lipsă pe care am vrea totuşi s-o semnalăm este aceea de a se fi recurs prea puţin la acele atît de elocvente „examene", pe care Corneille însuşi le-a făcut, cu onestitate (s-a spus chiar : cu naivitate), fiecăreia dintre operele sale. Ele ar fi înlesnit cititorului o mai deplină cunoaştere, nu numai o scriitorului dar şi a omului. I-ar fi deschis în acelaşi timp ispititoare orizonturi de reflecţie asupra relativităţii sentinţelor în materie de creaţie literară. Chiar şi criticii, mai ales cei tineri, ar petrece clipe folositoare meditînd asupra acestor „examene".

Din prefaţa academicianului Cezar Petrescu am mai vrea să subliniem îndirjirea cu care spulberă legenda „aşa-numitului secol al Regelui Soare identificat cu secolul clasicismului francez". Numai consideraţii legate de spaţiul restrîns care ne stă la îndemînă ne determină să nu citäm pasajul respectiv, cu rezonanţe zguduitoare de rechizitoriu postum.

*

În cadrul unui studiu cu incursiuni istorice pe tema conţinutului social pe care s-ar cuveni să-l aibă un teatru al poporului, Romain Rolland a făcut cîndva o interesantă paralelă între Racine (al cărui teatru ar fi „opera unui diletant de geniu care face artă şi care deci nu poate fi pe placul decît al unor artişti ca şi el, al unei aristocraţii întotdeauna restrînse ca număr") şi Corneille care „este cu totul altceva". Secretarii literari ai teatrelor s-ar putea sezisa cu folos de aceste notaţii. Poate că citindu-le s-ar gîndi să recomande consiliilor artistice reprezentarea unora din operele lui Corneille care „se adresează direct voinţei", „ţine fără contenire legătura între spectator şi scenă", şi „realizează această primă lege a marelui poet dramatic : vorbeşte pentru toţi".

Vorbeşte despre lupta omului cu lanţurile care-l ţin legat, despre triumful voinţei, al datoriei, al onoarei asupra pasiunii. Tot lucruri care pare că ar suna bine de pe scenă.

Sergiu MILORIAN

Aristofan în romîneşte *

În colecţia Clasicii Literaturii Universale a apărut un volum Aristofan. Piesele pe care le cuprinde le cunoaştem din tălmăcirile mai vechi ale profesorului Ştefan Bezdechi, harnicul popularizator al filozofiei şi literaturii eline la noi, sau ale lui Ion Bileţchi-Albescu. *Norii*, tradusă de Ştefan Bezdechi, prelucrată de Demostene Botez şi

* Aristofan, **Teatru**, colecţia Clasicii Literaturii Universale, E.S.P.L.A., 1957.

www.cimec.ro

apărută acum doi ani în Biblioteca pentru toți, a fost introdusă în volum după cele trei versiuni noi ale comediilor *Pacea* (singura care nu fusese tradusă), *Păsările* și *Broaștele*, tălmăcite de H. Mihăescu și „transpuse în imagini *cît mai artistice* și mai apropiate de înțelegerea vremurilor noastre", de Eusebiu Camilar, după cum spune cu un benign grad de comparație traducătorul, care semnează și o mică introducere, destul de modestă față de studiile amănunțite ce comentează operele celorlalți clasici apăruți în cadrul colecției. Aristofan, așadar, suferă un tratament ingrat. Molière, Shakespeare au fost editați cu un aparat critic mult mai laborios. La alcătuirea sumarelor, apoi, s-a ținut seamă în linii generale și de criteriul cronologic, indispensabil unei prezentări științifice. Astfel, editarea — sperăm completă — a comediilor lui Aristofan ar fi trebuit să înceapă cu *Aharnienii* (din primele două piese : *Cei care benchetuiesc* și *Babilonienii* nu s-au păstrat decît fragmente neînsemnate) și să urmeze cu *Cavalerii*, *Norii*, *Viespile*, *Pacea*, *Păsările* etc. Dar, din comoditate probabil, din dorința de a umple grabnic un gol ce se făcea simțit, s-a recurs la cea mai simplă soluție, nu și cea mai fericită, desigur. Oricum ar fi însă, cititorul, cumpărînd cartea — chiar dacă ar fi vrut să mai cunoască și alte piese — , are totuși bucuria de a vedea înmănunchiate laolaltă patru din cele mai de seamă opere ale părintelui comediei universale, într-o traducere ce depășește cu mult cele dintîi versiuni, lucru datorat în mare măsură poetului pe care Eusebiu Camilar îl scoate din cînd în cînd la lumină cu prestigii. Farmecul agrest al comediei lui Aristofan găsește în limba țărănească, în stilul arhaic al autorului *Turmelor*, un interpret excelent. De pildă, fragmentul acesta din *Pacea* : «Mi-am semănat ogorul. Burniţează. / Cum stau, deodată, îmi aud vecinul : / „Ce facem azi, vecine Comărchid ? / Eu beau, căci zeii fost-au buni ! Nevastă, / Pune la foc trei oale de tasole ! / Pune și grîu ! Și scoate și smochine ! / Din cîmp să-l strige Syra, și pe Manes / Căci tot pămîntul e pătruns de apă. / Și nu se poate azi lucra în vie..."». „Iar eu aduc doi cintezoi și-un graur, / Și mai era prin casă niște brînză / Și patru iepuri ; de nu i-a ucis / Ast'noapte, nevăstuica, hei, băiete, / Trei ad'aici și unul du-i-l tatei... / Lui Eschinades cere-i crengi de mirt... / (...) Căci zeii ne-au trimis numai belșuguri / Și numai bunătăți, pe arături...".

Poate că, pe alocuri, umorul spumos, verva teribilă a lui Aristofan sînt știrbite, se împotmolesc în pasta prea groasă a limbii, într-un pitoresc exagerat. Autohtonizarea (de neînlăturat), fără a fi stridentă, preschimbă totuși, citeodată, sarea atică în succedanee barbare pentru spiritul elin. Atunci, Aristofan, subtilul Aristofan, îmbracă pe neașteptate cojocul mițos al tracilor... Dar, traducătorul, oricît de iscusit ar fi, este osîndit să vorbească în granițele limbii sale. Alunecarea spre pitoresc, de altminteri, sacrifică uneori date specifice societății ateniene. Bunăoară, în *Pacea*, la pagina 51, Hermes spune despre străinii care se închină soarelui și lunii : „Pricep acuma ! Numai de necaz / Ne taie zile, ne ciupesc lumina...". Aristofan face aici aluzie la reforma calendarului atenian. În original însă, sensul este clar astronomic. Străinii „rod orbita" soarelui și lunii, reducînd, adică, mișcarea de revoluție. Expresia „ciupesc lumina" e într-adevăr vioaie, plină de haz, dar escamotează viziunea plastică a fenomenului și, mai ales, nu ne transmite detaliul de cultură implicat. O problemă dificilă pentru traducători au fost jocurile de cuvinte, atît de dese la Aristofan, și expresiile licențioase. Eusebiu Camilar a izbutit, fără trivialități, să găsească soluțiile cele mai bune. În *Norii* însă, prelucrată de Demostene Botez, o reținere deplasată l-a făcut pe poet să ocolească termenii cruzi și să recurgă, în notele de la subsolul paginii, la explicații rușinate, inutile, cum întîlnim de pildă la pagina 401 : „În original, expresia este mult mai concretă ..." În ce privește notele, în general, există unele inadvertențe. Astfel, la pagina 330, se poate citi nota următoare : „Teoria filozofului grec Anaxagoras, primul care a făcut distincția dintre materie și spirit". Or, cum și Anaximandru și Anaximene sînt ionieni materialiști, care fac distincția amintită și cum amîndoi au trăit înainte de Anaxagoras, afirmația din notă ni se pare cel puțin necontrolată. De asemenea, la pagina 376, nota : „Aristofan parodiază procedeul de investigații al lui Socrate" trădează, ca formulare, o regretabilă ușurință în considerarea filozofiei lui Socrate. *Procedeul de investigație* (expresie, ținînd mai curînd de statistică, de stilul proceselor verbale) al sublimului atenian se numește — după cîte știm din istoria filozofiei și din dialogurile lui Platon — *maieutică*.

Constantin ȚOIU

www.cimec.ro

calendar

Ion sau *Iancu Niculescu*, artist societar al Teatrului Național din București, s-a născut la 20 august 1863, ca fiu al lui Petre și al Frosei Niculescu.

Școala primară o urmează la „Clemența", apoi frecventează patru clase comerciale, pentru ca în anul 1881 să intre la Teatrul Național din București ca elev onorific, înscris fiind și în primul an la Conservator (clasa St. Vellescu).

Înzestrat cu un umor specific, comunicativ, cu naturale mijloace de expresie, debutează în rolul Sosia din *Amphitrion* de Molière, rol pentru care luase de altfel premiul I la absolvirea Conservatorului (1884).

Din galeria de roluri jucate de Ion Niculescu de-a lungul a 30 de ani de viață scenică (el părăsește scena Naționalului la 21 aprilie 1913), ne-au rămas creații de neuitat: Cațavencu din *O scrisoare pierdută*, Coana Efimița din *Conul Leonida față cu reacțiunea*, Zbierea din *Răzvan și Vidra*, Banul Vulpe din *Boieri și Ciocoi*, Bacalovici din *Curcanii*, Polonius din *Hamlet*, Dumitrașcu din *Ginerele d-lui Prefect* ș. a.

Părăsind Teatrul Național, Ion Niculescu continuă în 1914 să joace în Compania dramatică „Marioara Voiculescu", unde i se face un excepțional angajament, jucînd alături de C. Radovici, în *Kean* (rolul suflerului Solomon) și în *L'habit vert* (rolul Ducelui) de R. de Flers și Caillavet.

După stagiunea aceasta, pleacă însoțit de fratele său, Constantin Niculescu-Cadet, într-un turneu prin provincie, cu *Bolnavul închipuit*, *Moștenitorii* și *O scrisoare pierdută*.

Refugiat la Iași, în timpul primului război mondial, după o scurtă suferință, sfîrșește acolo la 4 iulie 1917, fiind înmormîntat la Cimitirul „Eternitatea".

Aristide Demetriad (sau *Demetriade*, cum își ortografia numele adesea) s-a născut în comuna Valea Rații (Rîmnicul Sărat), la 10 iulie 1872 (după alții, la 1871).

După ce urmează școala primară la Pensionatul „Răscanu" din Buzău, termină și gimnaziul de acolo și vine la București, unde termină cursul superior la Colegiul „Sf. Sava"; se înscrie apoi la Facultatea de drept și urmează, concomitent, și Conservatorul, la clasa lui St. Vellescu, coleg fiind cu I. Livescu, I. Niculescu ș. a.

Termină Conservatorul în 1893, cu premiul I la dramă.

În același an, a fost angajat la Teatrul Național de sub direcția lui Gr. Cantacuzino, debutînd în piesa originală a lui Panait Macri: *Hanul Conachi*.

Devenit societar în 1900, Aristide Demetriad dă teatrului nostru minunate creații, din care e deajuns să pomenim numai rolurile titulare din *Răzvan și Vidra*, *Ovidiu*, *Vlaicu Vodă*, *Iuliu Cezar*, *Hamlet*, precum și pe Tokeramo din *Taifun*, Zefir din *Trandafirii roșii*.

www.cimec.ro

Societar de onoare al Teatrului Național din București, președinte al Sindicatului Artiștilor Dramatici și Lirici, Aristide Demetriad a îndeplinit și funcția de director al „Societății dramatice" în timpul războiului (1916—18), jucînd cu ansamblul actorilor rămași la București, la Teatrul „Comoedia" și la Grădina „Blanduzia".

După 36 de ani de teatru, Aristide Demetriad se retrage din teatru. În seara de 12 februarie 1930, în timpul spectacolului de adio cu *Trandafirii roșii*, după ce cortina a căzut la sfîrșitul actului II, istovit de boală, a fost nevoit să lase pe un alt actor tînăr să-l înlocuiască și să continuie spectacolul...

Își dă apoi sfîrșitul după o grea suferință, în dimineața zilei de 1 septembrie 1930.

Ancheta noastră

Pentru a cunoaște mai îndeaproape opinia publicului în legătură cu dezvoltarea dramaturgiei și teatrului romînesc *în ultimul deceniu,* revista noastră inițiază un sondaj, deocamdată în rîndurile cele mai largi ale spectatorilor din București, invitîndu-i să răspundă la următoarele întrebări:

- 1. Dintre autorii noștri dramatici contemporani, care sînt aceia ce răspund în cea mai mare măsura gustului și cerințelor dv. și prin ce?
- 2. Ce spectacole cu piese romînești contemporane v-au plăcut îndeosebi și datorită căror factori (regie, interpreți, decor)?
- 3. Care sînt elementele de viață din piesele romînești contemporane ce v-au interesat mai mult și ce alte elemente ați dori să le vedeți oglindite pe scenă?
- 4. În șirul de personaje ale pieselor noastre contemporane, unul v-a fost desigur mai drag: care e acest personaj?
- 5. În ce măsură cronicile dramatice vă invită să vedeți un spectacol și în ce măsură ele contribuie la lămurirea dv.?

Răspunsurile — în scris — se primesc la redacția revistei „Teatrul" (str. C. Mille, 5—7—9), pînă la 1 septembrie 1957 (cu specificarea numelui, adresei și profesiunii).

Concluziile ca și opiniile cele mai interesante se vor publica în numărul nostru pe decembrie a.c.

II. P. 2, c. 1531

BIBLIOTECA ACADEMIEI
www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

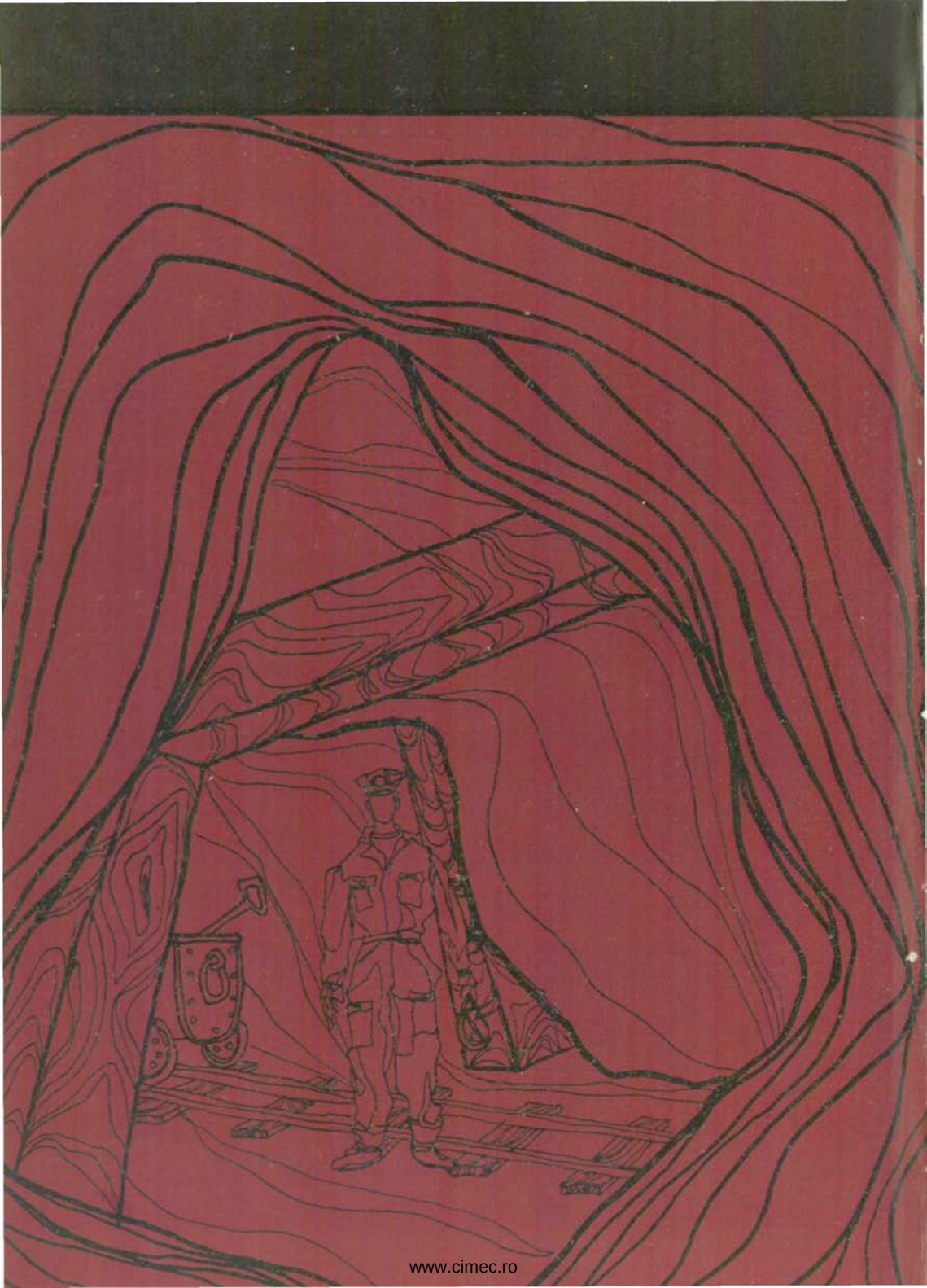
ERATA

Pag.	*Rîndul*	*In loc de*	*Se va citi*	*Din vina cui*
7	37	zidurile reci și ostile...	în zidurile reci și ostile...	redacției
12	11 de jos	pegagog Makarenko,...	pedagog Makarenko,...	„
40	3 de jos	a suferit de foame în rîndurile de atunci...	a suferit de foame în orînduirile de atunci...	„
96	4	măsură la formarea marelui public de...	marele animator al Națională-lului.	tipografiei

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro



www.cimec.ro